Die Musik

Monatsschrift

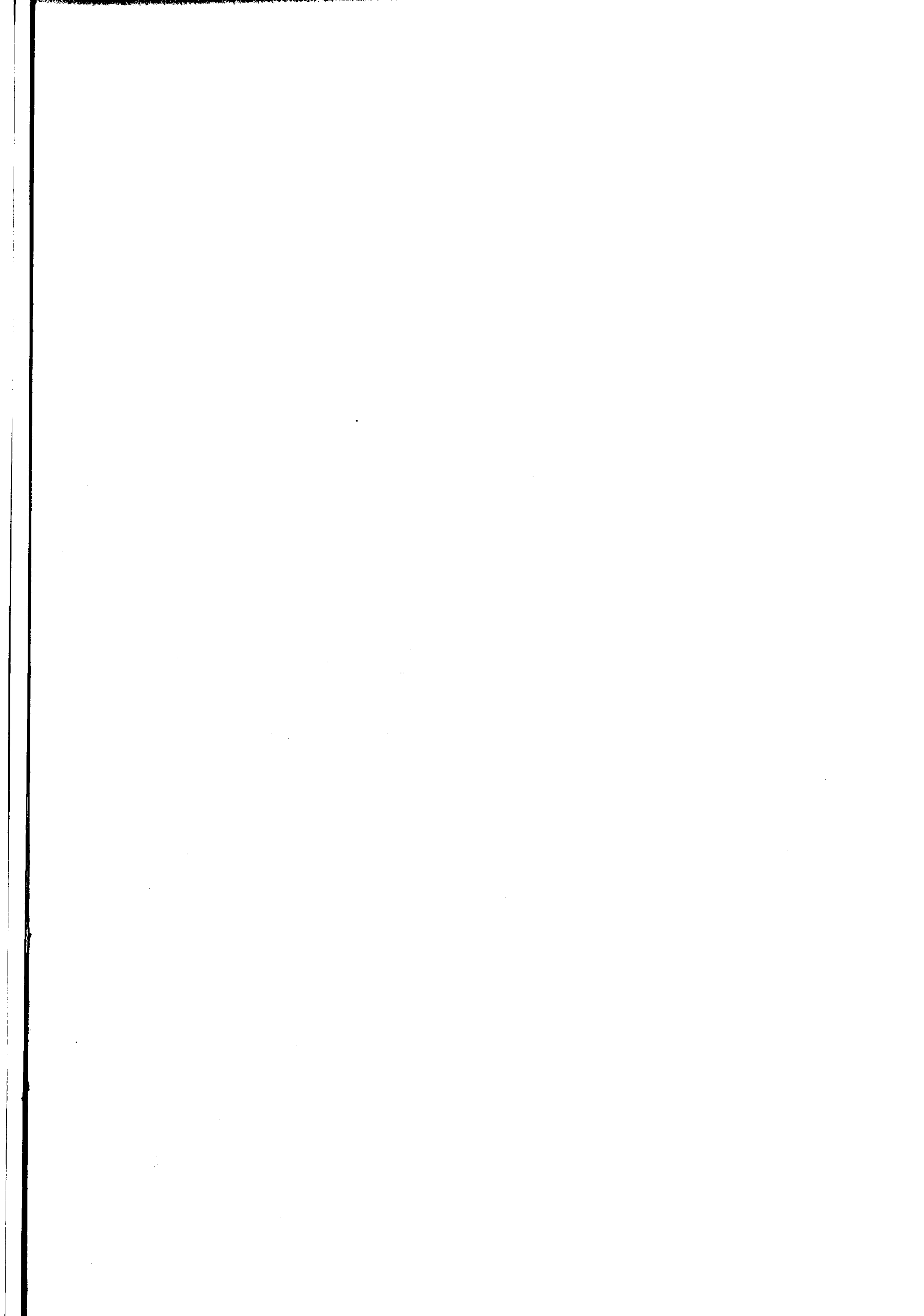
XXX. Jahrgang

Organ des Amtes für Kunstpflege
beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige
und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Erster Halbjahresband
Oktober 1937 bis März 1938

Max Hesses Verlag / Berlin-Halensee



Inhaltsverzeichnis

Verschiedenes

Das Musikleben der Gegenwart

Zeitgeschichte

Musikalisches Presse-Echo

Besprochene Bücher[1])

[1]) Die Namen der Buchbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Noten[1])

[1]) Die Namen der Notenbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Schallplatten

[1] Die Namen der Dirigenten bzw. der Solisten stehen in Klammern.

Verschiedene Bilder

Porträts

Postverlagsort Leipzig

Die Musik

Monatsschrift

XXX. Jahrgang · Heft 1

Organ des Amtes für Kunstpflege
beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige
und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde



Oktober 1937

Max Hesses Verlag / Berlin

Aufgabe und Verpflichtung

Reichsleiter Alfred Rosenberg hat verfügt, daß „Die Musik" mit Beginn ihres 30. Jahrganges für ihr Fachgebiet das Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP. wird.

Diese bedeutsame Entscheidung läßt es angebracht erscheinen, Aufgabe und Verpflichtung der Kunst, dem Volk und der Weltanschauung gegenüber kurz abzustecken. Eine Musikzeitschrift dient einerseits der Unterrichtung über alles neue Geschehen in der Musikwelt, angefangen von dem Bericht über neue Werke und ihre Schöpfer bis zu der Musikpflege in den Gemeinden. Damit ist im allgemeinen mehr oder weniger deutlich eine Musikpolitik verbunden. Andererseits wird auf wertvolles älteres Musikgut verwiesen; es werden Anregungen vielfältigster Art vermittelt, und es wird eine Erweiterung der Erkenntnis in wissenschaftlichem Sinne angestrebt. Die eine oder die andere dieser Seiten kann je nach Neigung und Interessen stärker betont sein. Stets aber bildet die Weltanschauung, die große kulturpolitische Linie, den ausrichtenden Faktor.

Der Führer sagte 1937 in Nürnberg in der großen Kulturrede: „Man kann nicht von Kulturpolitik reden, wenn man unter ihr nur die sogenannte geistige, theoretische Befassung mit kulturellen Fragen versteht. Nein: Die Aufgabe einer Kulturpolitik ist genau so wie auf dem Gebiete der allgemeinen Politik die Führung zu neuen, in diesem Falle kulturellen Leistungen!" Damit wird in verbindlicher Form der Weg vorgeschrieben. Aber gerade für unseren Sonderfall enthält die Rede einen weiteren Abschnitt, der noch deutlicher werden läßt, worum es geht oder worum es nicht gehen soll, da, wo es nämlich heißt, „daß wir heute in einer wahrhaft erschreckenden musikalischen Öde zu leben gezwungen sind. Wir erhielten unzählige Mitarbeiter an geistreichen Musikzeitschriften, aber wir verloren die schöpferischen Komponisten!" Es ist unser Ziel, jegliches Geistreicheln zu vermeiden, um zu einer planvollen Kulturführung zu gelangen. Als das Sprachrohr der kunstwertenden Hauptstelle „Musik" innerhalb der Dienststelle Rosenberg und im Zusammenhang mit der gutachtlichen Tätigkeit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums mit ihrem Hauptlektorat Musik

kann eine im Sinne unserer Musikkultur positive Arbeit geleistet werden. Bei aller Bescheidenheit den wirklich schöpferischen Kräften gegenüber dürfen wir mit einer stolzen Selbstsicherheit den Auftrag übernehmen, weil Reichsleiter Rosenberg die Ausrichtung unserer Tätigkeit immer wieder unmittelbar überwacht.

Noch vor wenigen Jahren war es ungemein schwierig, in das chaotische Musikbabel eine Ordnung auf erkenntnismäßiger Grundlage zu bringen. Nachdem sich nun der Gedanke einer Überprüfung sämtlicher Vorgänge auch auf dem Gebiete der Kunst unter dem Gesichtspunkt der rassemäßigen Bedingtheit durchgesetzt hat, ist damit bereits ein Element gegeben, das in seinen Schlußfolgerungen stets und überall mit dem gesunden Volksempfinden übereinstimmt. Die Leitsterne der weiteren Arbeit sind von Jahr zu Jahr die Kulturreden des Führers auf den Nürnberger Parteitagen. Gerade die große Rede von 1937 gibt uns in einzigartiger Klarheit eine Fülle von Maßstäben an die Hand, mit deren Hilfe der organische Neuaufbau unserer Musikkultur beschleunigt vorwärts gebracht werden kann und die darüber hinaus von höchster Warte eine Sichtung des vorhandenen Kulturgutes zulassen, wobei sich alle künstlerischen Forderungen in idealer Übereinstimmung mit den weltanschaulichen befinden, weil alles auf dieselbe blutmäßig bestimmte Wurzel zurückgeführt wird.

Wir streben bewußt einen umfassenden Charakter unserer Zeitschrift an. Es hat sich bisher in solchen Fällen meist gezeigt, daß sich angesichts der Vielfältigkeit des Gebietes daraus leicht der Charakter eines musikalischen Magazins ergeben kann. Dieser Gefahr hoffen wir unter allen Umständen zu entrinnen, weil die Mitarbeiter auf das gleiche große Ziel hin ausgerichtet sind, so daß auch die verschiedenst gearteten Beiträge durch ein einheitliches Band zusammengeschlossen werden. Angefangen vom Laienmusizieren und den Fragen des Volksliedes bis zur Beschäftigung mit den größten Schöpfungen der abendländischen Musik werden wir uns stets mit allen denjenigen Problemen auseinandersetzen, die beim jeweiligen Stande unserer allgemeinen Musikpflege und ihrer organisatorischen Erscheinungsformen besonders vordringlich sind. Der Führer hat immer wieder gezeigt, daß man selbst über die höchsten philosophisch-weltanschaulichen Fragen, die bisher angeblich nur einem kleinen Kreis Wissender vorbehalten bleiben mußten, so sprechen kann, daß jeder Volksgenosse bei gutem Willen den Kern der Sache erfaßt und für seine Person eine Nutzanwendung zum Wohle des Ganzen zu ziehen vermag. Wir wollen bemüht sein, für unser Fachgebiet dem Führer auch hinsichtlich der Form der Darstellung nachzueifern, obwohl jeder von uns hier noch viel an sich zu arbeiten haben wird. Selbstverständlich müssen

daneben auch immer wieder Abhandlungen stehen, die ihre Beweiskraft aus einer in allen technischen Dingen gefestigten Darlegung ziehen. Die Weitergabe von Ergebnissen der Wissenschaft an alle Kreise, die es angeht, die aber kaum zu den Abhandlungen oder den meist schwer lesbaren Fachbüchern selbst greifen werden, das ist ebenfalls eine der Aufgaben.

Reichsleiter Rosenberg kennzeichnete bei der letzten Nürnberger Kulturtagung das „weltanschauliche Schwärmerwesen", das die nationalsozialistische Bewegung in nötigem Abstand von sich zu halten gedenkt. Es gibt auch in der Musik jene Kräfte, „die, zwar von allgemein anerkannten Postulaten ausgehend, dann doch nur einige wenige Punkte einer geistigen Gesamtheit herausgreifen und mit sektiererischer Besessenheit diese als die einzigen Maßstäbe für die weltanschauliche Betrachtung und Wertung hinstellen". Ob es sich um kabbalistische Zahlenmystik handelt, die dann mit den Gesetzen der Musik in Verbindung gebracht wird, oder um andere Gebiete, so werden wir auch hier in die Auseinandersetzungen eingreifen, sobald eine gewisse Grenze von den Eiferern überschritten wird. In diese Gruppe gehören auch jene, die einen von ihnen besonders verehrten oder vergötterten Meister dadurch zu erhöhen glauben, daß sie andere verkleinern oder gar herabziehen.

Dem Judentum in Vergangenheit und Gegenwart und der Beseitigung auch seines letzten Einflusses gilt auch weiterhin unser Augenmerk. Da jüdische Musik und jüdische Literatur bei uns noch im Handel sind, werden wir immer dort besonders darauf hinweisen und Aufklärungsarbeit leisten, wo es wichtig erscheint.

Vom Juden ausgehend, kommt man zu der entarteten Musik, die in der alten und in der neuen Welt merkwürdige Gebilde hervorgebracht hat. Die Grenzziehung ist naturgemäß schwer; aber wir werden gerade da versuchen, die Entartung von dem oft genug ungewohnten zukunftsträchtigen Neuen klar zu scheiden.

Unfehlbarkeit ist in der Kunst bei Wertungen und Beurteilungen noch schwerer erreichbar als anderswo. Wenn jedoch alle aufbauwilligen Kräfte mithelfen an dem großen Werk, dann werden die Fehlerquellen aufs äußerste eingeschränkt. In diesem Sinne wollen wir eine Plattform bilden für die musikpolitischen Erörterungen unserer Zeit zum Nutzen für unser Musikleben und für die ungehemmte Entfaltung der zeitgenössischen schöpferischen Begabungen. Herbert Gerigk

---

Altnordische Volksmusik

Von Werner Danckert-Jena.*)

Zugangswege zu den ältesten Spuren germanischer Volksmusik erschließen sich auf verschiedenen Quellgebieten. So vermitteln uns die ältesten deutschen, angelsächsischen und skandinavischen Sprachdenkmäler eine Fülle von Hinweisen auf germanische Sangeskunst und Instrumentenspiel. Hier schließen sich die instrumentenkundlichen Zeugnisse an, die uns an Hand von Bilddokumenten und Fundstücken der Spatenwissenschaft bis tief in vorgeschichtliche Zeiten zurückleiten. Gelegentlich bietet sich auch die Hilfe der vergleichenden Volksliedforschung und völkerkundlichen Musikwissenschaft dar, die uns etwa mit Hinweisen auf die heute noch blühenden finnisch-karelisch-estnischen Runengesänge oder auf das Heldenepos der serbokroatischen Guslaren zwar keinen unmittelbar einschlägigen aber doch immerhin leidlich brauchbaren Vergleichsstoff an die Hand gibt. Handgreiflichere Ergebnisse zeitigen mitunter die beachtenswerten Versuche, ältestes, womöglich in vorchristliche Zeit zurückreichendes Tongut aus schriftlich oder mündlich überlieferten Brauchtumsgesängen, Kinderweisen[1]) oder aus jenen seltsamen mittelalterlichen Melodien abzulesen, die am Rande der Liturgie stehen und an den Zauberspruch angrenzen. In all diesen Grenzfällen pflegt die textliche Ausbeute ergebnisreicher auszufallen als der Gewinn an melodischem Altgut.

Immer wieder lehrt uns die Erfahrung, daß melodische Wendungen verhältnismäßig junger Prägung sich gerade im Brauchtumsliede, auch im Kinderliede, gern mit älteren Wortgut verbinden. Eine beachtenswerte Ausnahme bilden die von Paul Eickhoff (Westfälisch-mittelalterliche Volkslieder; Vj. f. Mw., Jg. 8, 1892, S. 509) aufgezeichneten westfälischen Kinderweisen, die einen in sich geschlossenen Stilkreis quartbetonter halbtonloser Fünftönigkeit enthüllen. Auch textlich enthalten sie mancherlei Bemerkenswertes. So könnte in dem Pfeifenzaubervers „De Moder was de Pape" = „Die Mutter war der Pfaffe" eine Erinnerung an den Erdmutterdienst der germanischen Nerthusstämme nachklingen. In dieselbe Richtung weist die halbtonlose Pentatonik dieser Melodien, die ich nach vergleichender Berücksichtigung aller übrigen uns zu Gebote stehenden Musikzeugnisse nicht als gemeingermanisch, noch weniger als westgermanisch, sondern als eine noch näher zu bestimmende Sonderprovinz ansprechen möchte. Die ältesten geistlichen und weltlichen „Zeilenmelodien" des deutschen Liedes zeigen den für das Lied des Westgermanentums überhaupt kennzeichnenden Aufbau in Terzschichtung. Sie sind diatonisch, mit Terzgerüsten wie d f a c, c e g h oder f a c e. Auch in dem verbreitetsten und primitivsten deutschen Kinderliedtyp mit der Grundformel g g a a / g e bildet die Terz das Kernintervall. Die Quartbetonung der westfälischen Liedgruppe hingegen hat skandinavische — vor allem dänische und nor-

*) Der Aufsatz bildet einen Auszug eines Abschnittes aus einem grundlegenden Werk des Verfassers „Das europäische Volkslied", das im Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin erscheinen wird.

[1]) J. M. Müller-Blattau: Die Tonkunst in altgermanischer Zeit . . .; Germanische Wiedererstehung, herausgegeben von Hermann Nollau, Heidelberg 1926, S. 423 ff.

wegische — Gegenstücke, während die Pentatonik sich eher mit altkeltischem Melodiegut berührt.

Westfälisches Kinderlied, beim Abklopfen des Bastes einer Weidenpfeife gesungen.



Noch kaum beachtet, geschweige denn ausgewertet, sind die reichfließenden Quellen altnordischen Stils in der skandinavischen Volksmusik. Bei vergleichender Überschau wird man auch die Ausstrahlungen altgermanischer Musikkultur in den Nordostraum (Finnland, Estland, Nordrußland) und einige alpenländische Entsprechungen berücksichtigen müssen, wie sich denn überhaupt der alte Erfahrungssatz bewahrheitet, daß die ältesten Schichten vorzüglich in den Randgebieten eines Kulturkreises sich lebendig erhalten.

Halten wir uns zunächst an die nordgermanische Überlieferung. Auch hier hat sich seit dem frühen Mittelalter Schicht auf Schicht abgelagert, und so ist es eine Hauptaufgabe der musikalischen Stilkritik, die Schichtenfolge zu bestimmen, das Nebeneinander der volkskundlichen Sammelwerke in ein Nacheinander der Stilgruppen aufzulösen. Einer der ältesten, vielleicht überhaupt der älteste Überlieferungskreis des Nordens tritt uns in einer weitverzweigten Gruppe von Gesängen und Instrumentalweisen in der Tonart auf f (Fa-Modus) entgegen. Mit dem vierten oder fünften Kirchenton (Lydisch, Hypolydisch) gleichen Endtons sind diese Melodien nicht zu verwechseln, denn diese kirchentonalen Tonfolgen meiden den als diabolus in musica verpönten Tritonusschritt h f oder f h sowie die diatonische Überstreichung des Tritonusgebietes, also z. B. h a g f u. ä. und kadenzieren entweder „pentatonisch" oder (häufiger) durch Einführung des abwärtsführenden Hilfsleittons b, das kritische h ist nur innerhalb der Quartzonen c^2—g^1, d^2—a^1 und e^2—h^1 zugelassen.

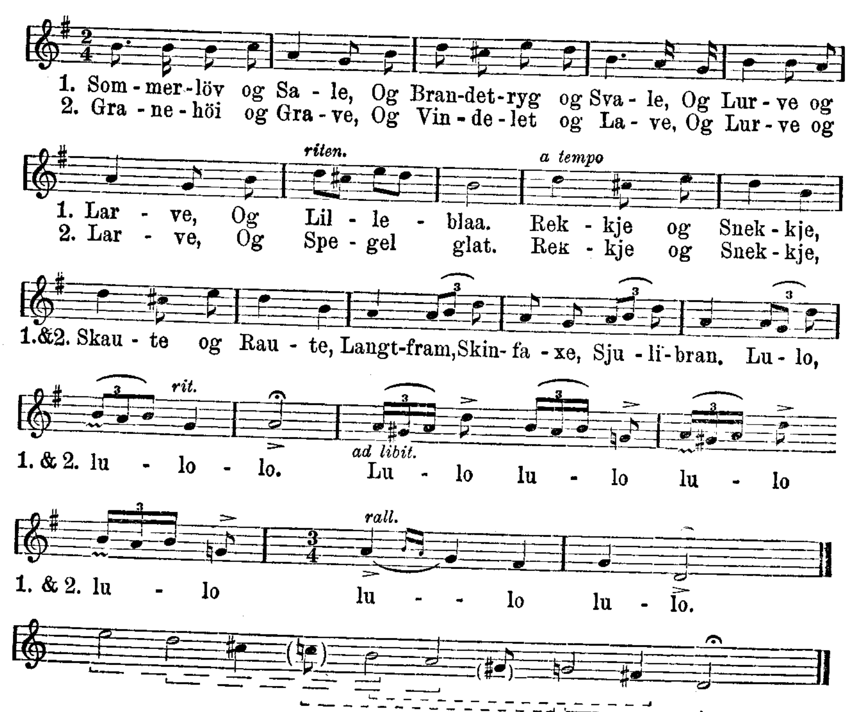
Die f-Tonart galt der Kirche als das musikalische Hauptbollwerk des Heidentums. Spuren dieser Auffassung klingen noch bei Guido von Arezzo nach, der den lydischen Kirchenton als Tonart des Landmannes (troporum quintus tritus agricolae dictus) bezeichnet[2]). Das verwandte Lydisch der Antike war in den letzten vorchristlichen Jahr-

[2]) Fr. August Gevaert: La mélopée antique dans le chant de l'église latine, 1895, S. 94.

hunderten im Wettbewerb mit dem älteren Dorisch zur Vormachtstellung aufgerückt, noch in nachchristlicher Zeit stand es hoch in Gunst. Durch die mittelalterlichen Spielleute, vielleicht auch in unmittelbarer volksmusikalischer Überlieferung vermittelt, lebt die f-Tonart als ein bemerkenswertes Zeugnis paganer Geistesströmungen im westlichen Minnesang des 12. bis 14. Jahrhunderts wieder auf.

Gesonderte Betrachtung fordert der nordgermanische Bereich. Das früheste Zeugnis der Fa-Tonart tritt uns hier in dem terzbegleiteten Hymnus auf den hl. Magnus von den Orkaden (13. Jh.) entgegen. Tausende von Fa-Melodien bewahrt der isländische Volksgesang bis auf den heutigen Tag. Auch in der späteren Skaldenmelodik Islands, deren Überreste uns einige ältere Melodieaufzeichnungen bewahrten, gibt es fa-betonte Melodien verschiedenster Bauart. Selbst die im Mittelalter und später eingeführten Choralweisen gleichen sich teilweise dem herrschenden Tongeschlecht an, ebenso das in seinen ältesten Formen (gleichrhythmische Parallel- und Gegenbewegung) fortlebende Organum.

Auch dem norwegischen Volkslied sind Fa-Melodien nicht fremd, obwohl sie hier an Häufigkeit gegenüber anderen Leitern und Tonartgebilden zurücktreten. Bemerkenswerterweise handelt es sich um zwei der altertümlichsten Gattungen skandinavischer Brauchtumsmusik: um Viehlockruf und Hirtenweisen, die zumeist auch textlich Überbleibsel naturmythischen und magischen Gehalts in sich schließen. Eines der bekanntesten Beispiele ist der norwegische Ziegenlockruf „Sommerløv og Sale", den die Sammlungen von Asbjornsen, Dybeck, Lindeman, Berggreen u. a. übermitteln.



Eng schließen sich die schwedischen Vallåt (Viehlockrufe und Hornweisen) an. Auch in ihnen nimmt das Alphorn-Fa breiten Raum ein. Nur die Schlüsse sind anders geformt, sie klingen langhallend und besinnlich im Terzintervall auf Mi aus und verkörpern damit die schwedische Sonderart, die auch sonst den Terzaufbau bevorzugt.
Schwedisch. Malung. Dalarne. Hornweise und Viehlockruf. (Nils Andersson: Svenska Låtar Samlade, 3. Heft, Stockholm 1924, S. 94, Nr. 853 u. S. 97, Nr. 865.)

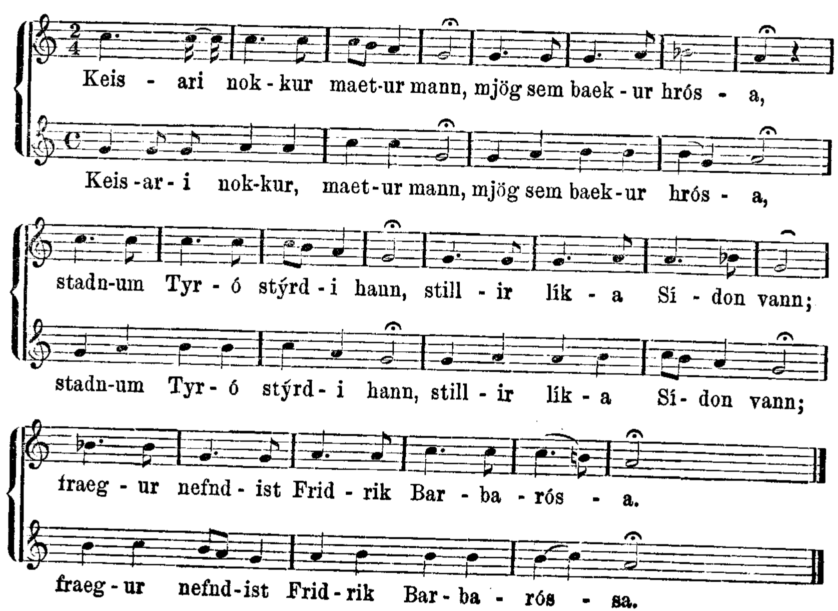


In den ältesten Jodlern, Viehlockrufen (Kuhreigen) und Alphornweisen der deutschsprachigen Alpenländer ist noch heute ein altgermanisches Klanggut von sehr verwandter Prägung lebendig. Als ausgeprägte Rückzugs- und Erhaltungsgebiete sind vor allem die Landschaften Vorarlberg, Appenzell und Muotatal zu nennen. Man muß hier allerdings den Stilkreis wahrhaft urtümlicher, d. h. nach Tonart, Intervallbildung, Rhythmik und Vortragsart „archaischer" Melodien von den jüngeren sogenannten „Verböckti"-Jodlern scharf unterscheiden, die weiter nichts darstellen als neuzeitliche Durweisen mit archaisierendem Anstrich.
Muotatal. Viehlockruf. (Magnetophon-Aufnahme von W. Sichardt.)



Auch ein zweiter, ursprungsmäßig jüngerer Stilkreis des Nordens wurzelt noch durchaus in der Kunstübung der vorchristlichen Zeit. Ich nenne diesen bislang unerforschten Melodietypus, über den ich an dieser Stelle erstmalig berichte, „Skaldenmelo-

dik" oder „*Skaldentonalität*". Es handelt sich um die tönenden Seitenstücke der kunstvoll gebauten, zuletzt in hochgezüchtete Künstlichkeit gesteigerten Skaldendichtung. Ihr Hauptmerkmal sind Tonartgefüge, die sich nicht als geschlossene diatonische Leitern, sondern als Verkettungen diatonisch geschlossener, im übrigen aber selbständig „ausgefüllter" *Tetrachorde* veranschaulichen lassen. So löst sich z. B. eine der typischen Skaldenleitern wie $c^2\, h^1\, b^1\, a^1\, g^1\, f^1$ in das Nebeneinander und Wechselspiel der Quartzonen $c^2\, h^1\, a^1\, g^1$ und $b^1\, a^1\, g^1\, f^1$ auf. Der Umfang dieser *vorgregorianischen* Tonartformen des Nordens ist gewöhnlich nicht sehr groß, vier- bis sechstönig, die Tonfolge ist ziemlich eng an die Sprachform gebunden, darüber hinaus wahrt sie ihre Eigengesetzlichkeit in Form strenger tetrachordaler Fügung. Scharf schrittmäßig durchmißt dieses Melos den Tonraum und diese seine „distanzmelodische" Eigenart führt vielfach auch zu eigenartigen Bestimmungen der Schrittgröße wie neutralen Terzen, Dreivierteltönen u. dgl. An solchen Temperierungsversuchen dürfte ein Saiteninstrument, das nordische *Langleik*, lebhaft beteiligt sein[3]). Doch sind natürlich die letzten Antriebe in der altnordischen Kulturlage der späten Wikingerzeit zu suchen. Die wichtigsten isländischen Belege für den skaldischen Melodietyp findet man in einer Studie von Angul *Hammerich* (Studien über die isländische Musik, Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft I, 1899/1900) zusammengestellt, der indessen die melodische Eigengesetzlichkeit dieser Schicht noch nicht erkannte, sondern ihr von Dur, Moll und den Kirchentönen her beizukommen suchte. Auch im isländischen Volksliede mittelalterlicher Prägung lebt noch vereinzelt die skaldische Melodieform fort. So in dem berühmten Gesang von Friedrich Barbarossa, den die Aufzeichnung des Islandforschers Karl Maurer im vorigen Jahrhundert uns überliefert. Ich stelle sie mit einer offenbar jüngeren, von dem Isländer Thorsteinsson mitgeteilten Lesart zusammen, die sich als tonale Vereinfachung zu erkennen gibt.



Kaiser, herrlicher, mächtiger Mann,
hoch von der Sage gepriesen,
der die Stadt Tyrus beherrschte,
als Herr auch Sidon gewann!
Sein Name war Friedrich Barbarossa.

Noch in den dänisch-norwegischen Heldenweisen (Kaempeviser) des Mittelalters wirkt die skaldische Melodieform nach; häufig verbindet sie sich auch mit jüngeren tonalen Prägungen zu eigenartigen Mischformen, zu einer reichen Mannigfaltigkeit von melodischen Gestalten, die sich scheinbar jeder tonalen Schematik entziehen. Die tiefere Gesetzmäßigkeit ihres Aufbaues erschließt sich uns erst von der skaldischen Grundlage her: in dem kunstvollen Gefüge der selbständig ausgefüllten, voneinander unabhängigen Tetrachorde. Als Musterbeispiel mag das norwegische Lied „Hermod Ille“ gelten (nach M. B. Landstad: Norske Folkeviser, Christiania 1853, Nr. XVII).



Auch das eigenartige Schwanken zwischen diatonischen und leittönigen Formen, etwa Dorisch und Moll, das so vielen jüngeren skandinavischen Balladen das nordische Sondergepräge gibt, wurzelt offenbar in der Skaldenmelodik. Von ihr knüpfen sich schließlich bedeutungsvolle Verbindungsfäden zu den mittelalterlichen Spielmannstönen vom bekannten Typus des jüngeren Hildebrandliedes. So ist m. E. das Nebeneinander auf- und abstrebender Leittöne im Hildebrandston selbst weder kirchentonal noch, wie eine erst kürzlich bekannt gewordene Auslegung[4]) will, als zufälliges Nebenergebnis (Ausfüllung) eines pentatonischen Grundrisses zu verstehen, sondern als letzter Nachklang skaldischer Melodiebauweise auf deutschem Boden. Allerdings gewinnt hier, wie überhaupt im westgermanischen Völkerkreise, der Aufbau in Terzschichtung an Stelle der altnordischen Quartfügung Raum.

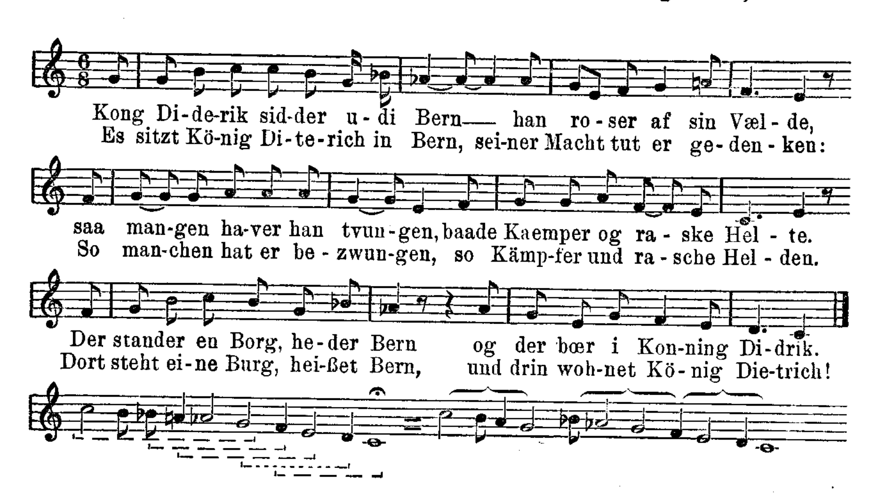
---

[3]) Vgl. die aufschlußreichen Forschungsergebnisse von Erik Eggen, Skala-Studier, Oslo 1923, und Eivind Groven, Naturskalaen, Norsk folkekultur, 13. Jahrg., 1927.

[4]) Deutsche Volkslieder. Balladen. Unter Mithilfe von Harry Schewe u. Erich Seemann gemeinsam mit Wilhelm Heiske und Fred Quellmalz herausgegeben von John Meier, Erster Teil, Berlin u. Leipzig 1935.



Eine sichtbare Verbindung, Vermittlung zwischen nordgermanischer Skaldenmelodik und süd- bzw. westgermanischem Spielmannssang stellt die altdänische Heldenweise „Didrich Verlandsons Kampf mit dem Riesen Langbein" dar (Melodie nach Nyerup-Rahbek: Udvalgte Danske Viser V, Kopenhagen 1814, S. 25 f., Nr. 3, deutscher Text bei W. C. Grimm: Altdänische Heldenlieder, Heidelberg 1811).



Schließlich ist noch der Ausstrahlungen dieses altnordischen Stils in das Gebiet der finnischen und slawischen Völker zu gedenken. Daß die bis zur Gegenwart fortwirkende Kunst der epischen und lyrischen Runen Finnlands und Estlands nordischen Anregungen ihren Ursprung verdankt, offenbart im Grunde genommen schon der nordgermanische Name der Gattung. Auch formale Eigentümlichkeiten der Runendichtung wie Stabreim und kunstvolle Umschreibung, das Gegenstück der nordisch-skaldischen Kenninge, weisen in diese Richtung. Andererseits setzen sich ungarische und finnische Forscher für „uralaltaischen" Ursprung des finnischen Stabreims ein[5]). Zu-

[5]) Kaarle Krohn: Kalevala und die finnischen Heldenlieder; Germanisch-romanische Monatsschrift, Jahrg. 15, 1927, S. 344.

gunsten nordischen Ursprungs sprechen indessen ziemlich eindeutig die musikalischen Tatbestände. Der eigenwüchsige, alteinheimische Musikstil der finnischen Völker ist eine sehr eng umgrenzte, um einen Mittelton kreisende Rezitationsmelodik. Ihr gegenüber zeigen die epischen Runenmelodien des finnischen Kalevala und estnischen Kalewipoeg schärfere rhythmisch formale Abgrenzung und ein ausgesprochenes, zielstrebiges Wechselspiel von offener und geschlossener Kadenz. Ähnlich steht es um den ostslawischen Heldensang, die Byline nordrussischer Prägung. Möchten diese Übereinstimmungen von Anhängern des volkskundlichen „Elementargedankens" allenfalls noch als zufällige, aus dem „Wesen" epischer Vortragskunst entsprungene Ähnlichkeiten angesprochen werden, so schließt sich die Beweiskette lückenlos, wenn wir in der Sangweise des estnischen Kalewipoeg den wohlerhaltenen Grundtypus der nordischen Skaldenmelodik wiedererkennen (estnischer Anteil mag die gehäufte Tonwiederholung, der „litaneiartige" Tonfall sein):

Estnisches Nationalepos Kalewipoeg. (Mel. mitget. von Leopold von Schroeder, veröffentl. von R. Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener, vorläufiger Bericht; Sitzungsberichte d. Wiener Akademie d. Wissenschaften, phil.-hist. Kl., 183. Bd., 4. Abh., Wien 1917, S. 12 u. 50, Musikbeilage I, Nr. 7. — Deutscher Text nach R. Kreutzwald, C. Reintal und Bertram: Kalewipoeg, Dorpat 1861, S. 13, Erster Gesang.)



Überblicken wir rückschauend die Hauptergebnisse unseres Vorstoßes in altnordisches Musikgelände, so dürfen wir neben dem Vorhandensein einer naturnahen Hirtenkunst, die vor allem den Kreis isländischer Volksmusik nachhaltig befruchtet, eine Melodiesprache von vergleichsweise hochgezüchteter und künstlerisch anspruchsvoller, zum Teil ausgesprochen „kunsthandwerklich" geprägter Artung verbuchen. Es ist das Melos der großen skaldischen Überlieferung, in seinem Wesen wohl vergleichbar dem hohen nordisch-germanischen Zierstil in farbigem Glasemail, in Band- und Tierornament. Eine Musiksprache, deren Blütezeit wahrscheinlich mit der gesteigerten Lebensdynamik der Völkerwanderung anhebt, deren fortwirkende Ausstrahlungen jedoch weit darüber hinausgreifend das Volkslied des Nordens und die deutsche Spielmannsweise befruchteten. Es ist die Mutterschicht der dänisch-norwegischen Kaempeviser (die zum anderen freilich kräftige Anstöße von west- und mitteleuropäischer Ritterkunst empfangen), die ins Ornamentale gesteigerte, dem Privatleben und der Geschichte zugewandte Schwesterkunst der eddischen Dichtung, deren heroischen Grundton sie indessen teilt.

Sicherlich war die eddische Melodiesprache einfacher in den Mitteln, monumentaler im episch beharrenden Ausdruck, im Hin- und Widerschlag der Kadenzen, enger auch noch an den Wortleib und an jene urtümliche, körperrhythmische Bewegtheit des Sängers gebunden, von der uns ältere Berichte über den finnischen Runensang ein anschauliches Bild entwerfen. Im Ausgang des 18. Jahrhunderts schildern der Italiener Acerbi und der Finne Jakob Tengström, wie das Sängerpaar, Knie an Knie und Hand an Hand einander gegenübersitzend, das Wechselspiel der steigenden und fallenden Melodiezeilen in Sang und Gebärde darlebt: „Wenn der erste mit ernster Minie in langsamem Takt und mit genau danach abgemessenen wiegenden Körperbewegungen allein den ersten Vers ... gesungen hatte", dann fiel der andere „bei den zwei oder drei letzten noch übrigen Silben des Verses" ein, die dann gemeinsam abgesungen wurden. „Der Gehilfe wiederholte darauf allein in gleichem Takt aber mit einer gewissen Brechung (Abwandlung) in Ton und Stimme denselben Vers, währenddessen dann der Dichter oder Hauptsänger Zeit hatte, die nächste Zeile zu erfinden oder sich ihrer zu erinnern ...". Glücklicherweise gibt uns abermals isländische Überlieferung ein Bild der eddischen Melodielinie, das in seiner schlichten und herben Großlinigkeit den Abschluß unseres Rundganges durch die altnordische Tonwelt bilden möge.

Island. Weissagung der Vôluspa. Aufzeichnung von J. B. de Laborde 1780, abgedruckt bei Hammerich, S. 343. Ich gebe eine dem altnorwegischen Sprachrhythmus besser entsprechende (auftaktlose) Rhythmisierung nach dem Vorschlag von Bjarni Thorsteinsson: Islenzk Pjódlög, 1906—09, S. 467.



Brahmsfeste

Von Alfred von Ehrmann-Wien

Die Deutsche Brahms-Gesellschaft führt in der Woche vom 11.—17. Oktober das IX. Brahms-Fest in der Geburtsstadt des Meisters, in Hamburg durch. Wilhelm Furtwängler und Eugen Jochum sind die Festdirigenten. Die Berliner Philharmoniker werden ein Gastkonzert geben. Hervorragende Solisten sind angekündigt. Das Fest verheißt einen Querschnitt durch das Schaffen des großen niedersächsischen Musikers. Aus diesem Anlaß bringen wir nachstehend drei Beiträge, die Brahms zum Gegenstand haben. Die Schriftleitung.

Das IX. Deutsche Brahmsfest steht unmittelbar bevor. Die Geburtsstadt gedenkt ihres großen Sohnes in seinem vierzigsten Todesjahre, genau eine Olympiade, nachdem die Stadt, wo er begraben liegt, seinen hundertsten Geburtstag gefeiert hatte. Hamburg und Wien, Ausgang und Endziel der Lebensreise. Manche Station dazwischen hat ihren Anspruch gemeldet, wenn die Deutsche Brahmsgesellschaft es wieder einmal an der Zeit fand, zu den Feierstunden eines mehrtätigen Festes in Namen ihres Patrons einzuladen. Außer den schon genannten Stätten waren es bisher München, Berlin, Wiesbaden, Heidelberg und Jena — Wiesbaden zweimal, und nun kommt auch Hamburg zum zweiten Male daran.

Das erste Deutsche Brahmsfest wurde 1909, zwölf Jahre nach dem Tode des Meisters, gewagt. In München. Die Wahl des Festortes mutet wie eine Wiedergutmachung begangenen Unrechts an. „In München weht ein Wind, welcher Brahms nicht günstig ist", hatte sich der Referent der „Augsburger Abendzeitung" vernehmen lassen, 1879, nach der kalten Aufnahme der zweiten Symphonie, die doch sonst überall freundlich gewirkt hatte. Die erste hatte Brahms selbst nach München gebracht, noch vor Wien; sie fiel unter seinem Dirigentenstabe entschieden durch, noch entschiedener bei einer Wiederholung durch Levi im nächsten Jahre; diesmal drohten die Münchner sogar mit Stammsitz-Aufkündigung!

Wie in eine eroberte Festung zog Brahms am 10. September 1909 mit allen vier Symphonien und einem beträchtlichen Teil seiner übrigen musikalischen Bagage in München ein. Oberbürgermeister v. Borscht sprach ausdrücklich von einer „abzutragenden Ehrenschuld", als er die Schlüssel der Stadt nicht mehr dem Sieger selbst, aber seinem Bevollmächtigten, Generalmusikdirektor Fritz Steinbach, entgegentrug. Die Aktion an der Isar wurde zu einem glänzenden Siege und, wenn in der Festrednersprache „Munichia Blätter von lauterem Golde in den nie verwelkenden Lorbeerkranz des Musikers flocht", so hat sie sich zugleich selbst einen Ehrenkranz gewunden.

Das erste Brahmsfest wurde in der Form der Veranstaltung beispielgebend für alle folgenden. In der Auswahl der Werke gab es da und dort Abwechslung, aber eines blieb gleich: eine Festaufführung des „Deutschen Requiems" gab überall die nie versagende Weihe. Die vier Symphonien wurden oft in drei Orchesterkonzerten untergebracht, wobei gern — wohl wegen des kräftigeren Schlusses — die zweite Symphonie nach der dritten angesetzt wurde, das Violinkonzert wechselte mit dem Doppelkonzert

ab, von den Klavierkonzerten kam eins um das andere daran, bezüglich Haydn-Variationen und Ouvertüren hieß es gewöhnlich entweder-oder, auch ein ganzer Liederabend konnte nicht überall untergebracht werden und so mußten neben Chorsachen und Kammermusik die Morgenkonzerte eine Partie Lieder aufnehmen. Dem Meister selber wäre das alles schon viel zu viel „Brahms" gewesen.

Die gesellschaftliche Angelegenheit, nicht die unwichtigste, umfaßte einen Empfang durch die Stadt und einen Festabend, veranstaltet von der Deutschen Brahmsgesellschaft, sowie zwanglose Zusammenkünfte in den großen Gaststätten — in München waren es reihum der Ratskeller, das Ausstellungs-Restaurant, das Café Luitpold, der Bairische Hof und das Hofbräuhaus — fallweise auch einen Ausflug zu den Gedächtnisplätzen der Umgebung.

Das zweite Deutsche Brahmsfest Wiesbaden 1912 hatte etwas Besonderes zu bieten: die Aufführung der dritten Symphonie am Orte ihrer Entstehung. Das Festorchester unter Generalmusikdirektor Fritz Steinbach war das Städtische Kurorchester, verstärkt durch 50 Mitglieder vom Gürzenich-Orchester Köln; auch der Kölner Konzertchor mit 220 Sängern und aus Frankfurt der Dessoffsche Frauenchor, 83 Sängerinnen, wirkten mit.

Mitten in die nächste Olympiade war der Krieg hineingepoltert. In den Waffenlärm wagte sich erst 1917 wieder ein sanfterer Klang: Berlin gedachte in drei „Brahmsabenden" im Mai unter Artur Nikisch und anderen des deutschen Meisters; hier stand das Requiem am Schlusse des Festes, das als drittes gezählt wird.

Das vierte wurde fristgemäß 1921 wiederum in Wiesbaden veranstaltet. Der seelische Druck, welcher in jenen friedlosen Jahren nach den Friedensschlüssen über dem deutschen Volke lagerte, macht sich auch in den Betrachtungen fühlbar, mit denen Max Kalbeck das Programmbuch einleitete; selbst sein Hinweis auf den Trost, den die Töne des deutschen Meisters gewähren können, will nicht recht überzeugend klingen. Freilich steht auch schon das Kreuzchen beim Autornamen: genau vier Wochen vor dem Feste war der erste und verdienstvollste Vorkämpfer für das Brahmssche Werk gestorben.

Dirigenten waren in Wiesbaden diesmal Wilhelm Furtwängler und Karl Schuricht. Wieder wirkte der Dessoffsche Frauenchor mit, aber auch Mitglieder des Cäcilienvereins Wiesbaden, des Rühlschen Gesangvereins Frankfurt, des Damen-Gesangvereins Mainz, des Männerchors vom Stadttheater Wiesbaden, des Männerquartetts Rheingold, Mainz, und des Männerquartetts Biebrich wurden herangezogen; das städtische Kurorchester konnte seine Verstärkung (50 Mitglieder) schon vom Orte selbst, von der Staatskapelle Wiesbaden beziehen.

Das fünfte Deutsche (und erste Hamburger) Brahmsfest folgte dicht dem vierten. Schon 1922. Warum diese Durchbrechung der Vierjahrsfristen? Weil ein anderer Termin Anspruch erhob: der 25. Todestag des gebürtigen Hamburgers. Die Gedächtnisfeier, fünf Konzerte, konnte an geweihten Stätten begangen werden: in der Michaelskirche, wo Brahms 1859 seinen Hamburger Damenchor befehligt hatte, und im Conventgarten, dem ehemaligen Wörmerschen Saale, wo 1861 Clara Schumann das erste Kla-

vierquartett ihres Freundes uraufgeführt hatte. Es stand auch diesmal im Programme, ebenso der im nahen Blankenese entstandene „Rinaldo". Diesen und „Requiem", „Nänie", „Schicksalslied", „Liebeslieder" — mit Chorbesetzung — dirigierte Julius Spengel, der spiritus rector des Festes, mit seinem Cäcilienverein, den auch schon Brahms geleitet hatte und der diesmal durch Mitglieder der Singakademie und den Altonaer Lehrerchor verstärkt war. Furtwängler feierte Triumphe mit dem „Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde". Also wieder heimische Kunstübung, durch Anlaß und Begeisterung auf einen hohen Grad der Vollendung gehoben. Und die Stadt selbst, welches Erlebnis bot sie dem wissenden Festteilnehmer beim Gange durch die Gassen der Brahmsschen Jugendjahre, bei der Pilgerfahrt zum Geburtshause! . . .
Vier Tage mit sechs Aufführungen und einer Voraufführung umfaßte das VI. Deutsche Brahmsfest in Heidelberg 1926. Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern bestritt den orchestralen Teil, der Chor für das Requiem wurde aus dem Aachener a-capella-Chor, Leitung Dr. Peter Raabe, dem Heidelberger Bachverein, sowie einem besonderen Frauen- und Männerchor, geleitet von Dr. H. M. Poppen, und dem Mannheimer Musikverein unter Richard Lert zusammengesetzt. Der Hof des alten Schlosses gab einen wundervollen Rahmen ab für Serenade und Chorsachen; der Akademischen Festouvertüre, zwar für Breslau gedacht, kam auch Heidelbergs Ortsgeist verständnisvoll entgegen. Daß Peter Raabe, noch vor seiner großen Liszt-Biographie, aber schon der anerkannte Sachwalter der Werke und Weltgeltung des Weimarer Meisters, an einer Brahms-Ehrung hervorragend beteiligt sein konnte, zeigt wieder einmal, wie ungezwungen in der Nachwelt nebeneinander bestehen kann, was die Mitwelt feindlich auseinander halten zu müssen glaubte.
Jena hatte zum VII. Deutschen Brahmsfest, 29. Mai bis 2. Juni 1929, das Orchester der Berliner Philharmoniker und den Thomanerchor aus Leipzig berufen. Für das Requiem waren sieben Chorvereinigungen der Stadt selbst aufgeboten worden: der philharmonische, der Jenaer a-capella- und der Stadtkirchenchor, der Männergesangverein, die Liedertafel, der Liederkranz und die akademische Sängerschaft zu Sankt Pauli. Die Vorproben wurden von Universitäts-Musikdirektor Prof. Rudolf Volkmann gehalten, die Festleitung hatte Dr. Wilhelm Furtwängler; ihm wurden besondere Ehrungen zuteil: die Universität ernannte ihn zu ihrem Ehrenbürger, die Studentenschaft brachte ihm einen Fackelzug; der alten Hochschule gehörte er schon durch das ihm zuerkannte Doktorat honoris causa an. An persönlichen Beziehungen zu Brahms hat die Stadt weniger als andere Feststädte aufzuweisen, immerhin hatte Ernst Naumann mit seinem Akademischen Gesangverein am 3. März 1870 die erste Aufführung der „Alt-Rhapsodie" mit der Viardot-Garcia und die zweite Aufführung des „Rinaldo" in dem gleichen Konzerte herausgebracht. Brahmsfreunde hätten beim Jenaer Feste gern eine Wiederholung des „Rinaldo" gehört, der ja nicht zu den repräsentativen Werken des Meisters zählt; aber wären nicht gerade Brahmsfeste der geeignete Anlaß, seltener gehörte opera erklingen zu lassen? Und wäre nicht Hamburg, wo dieses erste Brahmsche Chorwerk entstand, besonders zuständig für eine Wiedererweckung des „Rinaldo"?

Jena gibt aber auch Gelegenheit zu anderen grundsätzlichen Bemerkungen. Als die Deutsche Brahmsgesellschaft ihre siebente Veranstaltung dorthin verlegte, tat sie dies in der Absicht, auch einer mittelgroßen deutschen Stadt die Anregung zukommen zu lassen, welche ein solches Unternehmen gewährt. Und wie in Wiesbaden und Heidelberg, so wurde auch in Jena ihr Gedanke auf das schönste verwirklicht. Eine besondere Art der Musikkultur wird gefördert durch das seltene Ereignis künstlerisch vollendeter Aufführungen, die nicht bloß durch das Gastspiel berühmter Orchester und Chorvereinigungen, sondern unter tätiger Mitwirkung der musikalischen Faktoren der Feststadt zustandekommen. Groß ist die werbende Kraft solcher Anlässe. Gesangvereine, die jahrelang anständig dahingelebt hatten, das Liedertafelprogramm als Alltagsbrot, hie und da Händelchöre oder „Freude, schöner Götterfunken", werden plötzlich vor eine ganz große Aufgabe gestellt. Über Eigenbröteleien hinweg finden sie sich zusammen, ein Dirigent ersteht, der es übernehmen will, die bisher getrennten Truppen gemeinsam zu drillen. Während der wochenlangen, mühseligen Vorbereitungen steht hinter dem selbstlosen Einpauker mahnend und verheißend der Schatten des weltberühmten Festleiters. Er kommt kurz vorher, faßt das Ergebnis der Einzelproben zusammen, setzt Lichter auf, teilt Fleißzettel aus und nun baut sich das Werk zu seiner wahren Größe auf; über sich selbst hinausgehoben, erlebt jeder Mitwirkende die Freude, dabeisein zu dürfen, und seine seelische Gehobenheit teilt sich, über die guten oder schlimmen Zufälle einer Aufführung hinweg, auch dem festlich gestimmten Publikum mit. Wenn die Scharen der Zuhörer längst auseinandergestoben sind, wird der große Tag noch im Gedächtnis der Stadt fortleben und ein neuer Kreis ist für eine Welt des Schönen gewonnen worden. Musikfeste sind tönende Gedenktage.

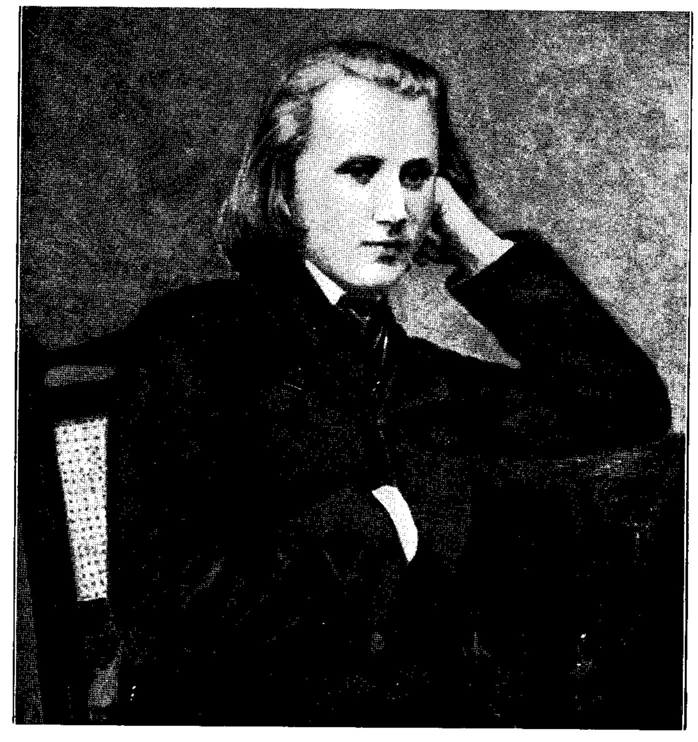
Die Stadt an der Saale berührte uns alle mit ihrem eigenen Zauber. Zwischen den Haupt-, Vor- und Nachaufführungen, den Empfangs-, Begrüßungs- und Abschiedsabenden gab es manchmal ein musikloses und toastfreies Stündchen; dann schlenderte man durch die alte, geschmackvoll modernisierte Stadt, wandelte auf „Philosophenwegen" ins Grüne, kehrte aber immer wieder zum Markte zurück, diesem wundervollen Platze, gerade groß und gerade klein genug, von nicht zu hohen Häusern umstanden, über die der Rathausturm sich mit bescheidenem Bürgerstolze erhebt. Die Gaststätten ringsum streuen ihre Tische und Stühle weit hinans auf das steinerne Parkett dieser Piazzetta, die von akademischer Jugend belebt ist, bunt bemützt und voll schnurriger Einfälle. Und so sind wir unserem Brahms auch noch für die Bekanntschaft mit lieben, anheimelnden deutschen Städten dankbar, die wir ohne ihn vielleicht nicht aufgesucht hätten.

Für das VIII. Deutsche Brahmsfest 1933, zugleich ein Gedenken an den hundertsten Geburtstag des Meisters, war Wien ausersehen worden. Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete gemeinsam mit der Deutschen Brahms-Gesellschaft eine Eröffnungsfeier und fünf Abendkonzerte. Reichspräsident v. Hindenburg und Bundespräsident Miklas hatten den Ehrenschutz übernommen, Furtwängler, vom Berliner Ausschusse entsandt, stand nicht nur am Dirigentenpulte, sondern auch auf der Rednertribüne. Seine beredten Zeichen befeuerten die Hunderte vor und die Tausende

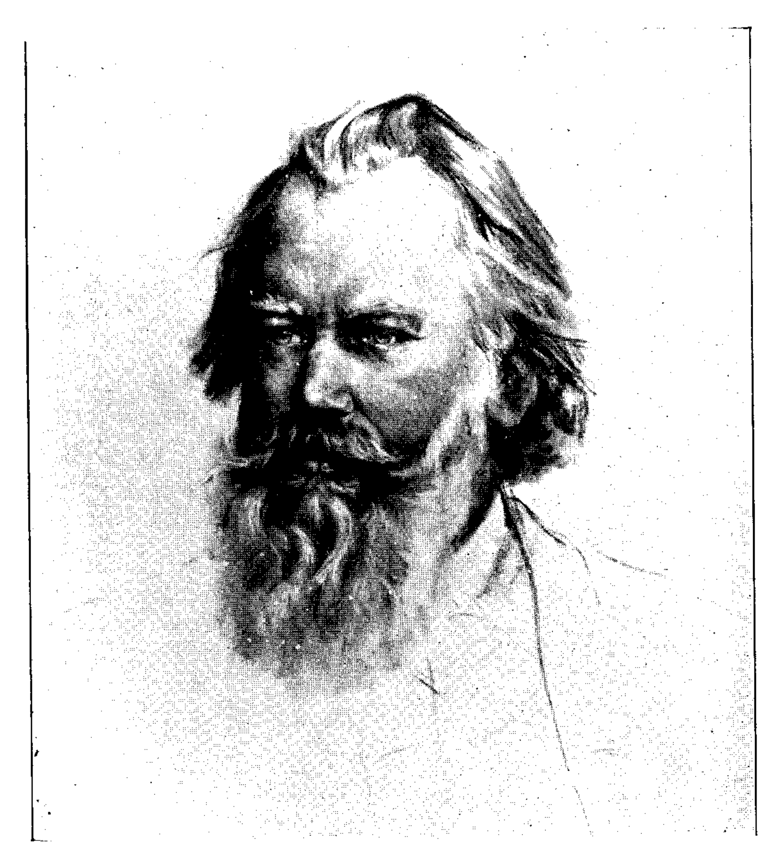
Bilder um Johannes Brahms



Der Lehrer Eduard Marxsen



Ölbild von Maria Fellinger (1853)



Kreidezeichnung von Olga v. Miller



Brahms auf dem Totenbett

hinter ihm, sein kluges Wort zeigte die Kulturverbundenheit der Deutschen an dem Falle Brahms beweiskräftig auf und brachte Neues und Bedeutendes auch für den genauesten Kenner der biographischen Materie. Im goldenen Saale musizierten die Philharmoniker, die Brahms selbst einst mit seinen ruhigen Bewegungen geleitet hatte, unter einem weiter ausfahrenden Stabe und der Singverein, vor dem Brahms so oft gestanden hatte, untersetzt und schon zur Fülle neigend, folgte nun fasziniert einem höher und schlanker gewachsenen Beschwörer der Massen.

Ziemlich gleichzeitig mit der Festwoche in Wien hatten alle großen und mittleren Städte Deutschlands, der Schweiz, Italiens, Englands, Amerikas den hundertsten Geburtstag des Meisters mit eigenen Brahms-Festen gefeiert. Hierüber war damals in dieser Zeitschrift ausführlich berichtet worden. Auch heuer, anläßlich des 40. Todestages, füllten sich bei Gedenkstunden und an Festtagen wieder so und so viele Säle in aller Welt; häufig nahmen Abgesandte der Deutschen Brahms-Gesellschaft mehr oder minder offiziell daran teil. In Freiburg z. B. hielten Dr. Peter Raabe und Oberregierungsrat Dr. Emil Michelmann, der Biograph der Agathe v. Siebold, Festreden.

Was nach der Reichsgründung in Deutschland an Brahms-Ehrungen geschah, trägt natürlich dem weltanschaulichen Umschwunge Rechnung, vor allem bezüglich der Auswahl der Dirigenten und Solisten. Namen, die bei früheren Festen immer wieder erklangen, sind verhallt und neue tönen auf. Bezüglich des Programms braucht es keine Änderung. Und wenn von den ausgewählten Werken eins oder das andere schon oft auch in der Feststadt gespielt oder gesungen worden war — kein Hindernis, es noch einmal erklingen zu lassen. Das ist ja das Wunderbare an der Brahmsschen Musik, daß man ihrer nicht satt wird!

Brahms und Hamburg

Von Hans-Wilhelm Kulenkampff-Hamburg.

Das bedeutsame Thema „Brahms und Hamburg" ist bisher von der Fachliteratur gegemeinhin etwas am Rande behandelt worden, und das aus verschiedenen Ursachen. Einmal sind die Äußerungen, die Brahms selbst zu dieser Frage — wie zu allen ihn persönlich nah angehenden — getan hat, weder sehr zahlreich noch sehr ausführlich; zum andern aber schien es den Erinnerungen niederschreibenden Freunden und Bekannten, wie auch den meisten Biographen so, als ob sich diese Beziehungen mehr oder weniger nur unter dem Gesichtspunkt betrachten ließen, was wohl geschehen wäre, wenn Brahms Hamburg nicht verlassen hätte. Diese an sich ja ganz müßigen Vermutungen endeten deshalb gewöhnlich in der Verdammung oder Rechtfertigung oder Entschuldigung jener Haltung, die die Hansestadt lange Zeit gegenüber dem größten Künstler eingenommen hat, der bis heute aus ihren Mauern hervorgegangen ist.

Fruchtbarer als diese kritisch-polemische Erörterung scheint es, die Beziehung zwischen Johannes Brahms und seiner Vaterstadt einmal auf ihre Bedeutung für die Persönlichkeit des Meisters und seine menschliche Entwicklung hin zu betrachten.

Der junge Brahms, der bis zu seinem zwanzigsten Jahre kaum über die nähere Umgebung seiner Geburtsstadt hinausgekommen ist, hat sich ohne Zweifel als Hamburger gefühlt. Die Verbindung mit dem holsteinischen Bauernland seiner Vorfahren war durch den Beruf des Vaters und durch den Mangel eines ständigen Verkehrs schon so gelockert, daß man Brahms als ein ausgesprochenes Stadtkind bezeichnen darf. Ein Stadtkind sogar in des Wortes modernerer Bedeutung; denn Brahms kommt ja aus dem Hamburger Gängeviertel, dem Elendsgebiet der sozialen Unterschicht, und muß schon als Halbwüchsiger dem Vater durch sein Spiel in fragwürdigen Lokalen St. Paulis verdienen helfen. Sein Heimatsgefühl darf deshalb keineswegs mit dem sogenannten Hanseatengeist gleichgesetzt werden, jener selbstbewußten und unternehmenden Einstellung zum äußeren Leben, die zum mindesten damals nur bei der wirtschaftlichen Oberschicht anzutreffen war. Die besondere, durch die sozialen Umstände bedingte Blickrichtung des jungen Brahms auf Hamburg ist schon von den Zeitgenossen oft verkannt worden, und das hat leider zu manchen schiefen Urteilen beigetragen. Erst kurz vor dem entscheidungsvollen Jahre 1853 ist Brahms gelegentlich als Klavierlehrer dazu gekommen, einen Blick über die strenge gesellschaftliche Scheidewand auf das Leben der patrizischen Kreise zu werfen. Er hat davon weder merklichen Schaden noch besonderen Nutzen gehabt. Die — nach Bülows Worten — „kandide Natur", die stille Reinheit dieses Jünglings, deren Zauber sich niemand entziehen konnte, mag es verhindert haben, daß in ihm Gefühle der Sehnsucht nach jener Sphäre, oder gar klassenkämpferische Anwandlungen aufkamen, wie sie sonst in der Zeit um 1848 nicht selten sind. Das Hamburg der großen Kaufherren und Reeder blieb einfach eine fremde Welt, zu der — wenn überhaupt — nur eine Brücke über jene nicht allzu zahlreichen befreundeten Familien führte, die im Künstlerischen ein wesentliches und würdiges Teil des Daseins erblickten.

An diesem Stande der Dinge hat auch die meteorartige Erscheinung des Zwanzigjährigen in der deutschen Musikwelt noch nichts geändert. Während man in Hannover, Düsseldorf, Weimar und Leipzig sich um den „Robert Schumannschen jungen Propheten" (Bülow) die Köpfe heiß redete, und Freund wie Feind gleich eifervoll auf die ersten Veröffentlichungen warteten, kehrte Brahms zu Weihnachten 1853 in sein dunkles Nest zurück, das ihn nicht anders empfing, als es ihn im Frühjahr auf seine romantisch folgenschwere Konzertreise entlassen hatte, nämlich mit Gleichmut. Eine Ausnahme bildete einzig die Freude der Eltern und die erstaunte Aufmerksamkeit Karl Grädeners, der — selbst im Mittelpunkt des Hamburger Musiklebens stehend — erst durch Schumanns „Neue Bahnen" erfahren hatte, welche Kraft in der Verborgenheit seiner nächsten Nähe emporgeblüht war. Brahms selbst hätte sich damals gewiß nur gewundert, wenn ihn die Vaterstadt anders entgegengekommen wäre, als er in seinen „trüben Kreisen" (Dietrich) es bis dahin gewöhnt gewesen.

Aber mit dem Erscheinen der ersten Werke, mit den ersten Aufführungen mußte sich naturgemäß die Beziehung zwischen Brahms und Hamburg verändern. Über die rein menschliche Bindung hinaus verschafft sich nun das besonders geartete Verhältnis des Künstlers zu seiner nächsten Umwelt, des Gebenden zu den Aufnehmenden die

nötige Geltung. Von dem Augenblick an, wo Bülow den ersten Satz der C-Dur-Sonate öffentlich (1. März 1854), beginnt für Hamburg eine neue Rolle in Brahms' Leben. Man kann sie die Rolle des Hemmschuhs, des retardierenden Momentes, oder der spröden Geliebten nennen; man mag sie für notwendig oder bedauerlich ansehen, das gilt gleichviel. Jedenfalls hat sie bestanden und zum Werden des Menschen und Künstlers Brahms das ihrige unverwischbar beigetragen.

Bis zu seinem ersten Ausflug in die Welt hatte Johannes Brahms das Hamburger Musikleben mit jener Selbstverständlichkeit hingenommen, die aus dem natürlichen Mangel an Vergleichsmöglichkeiten entspringt. Nun mußte er die besondere Art und Eigenart der vaterstädtischen Musikpflege feststellen und dabei erfahren, daß diese Art seiner Kunst fürs erste keineswegs günstig war. Die konservative Haltung der führenden Musikvereinigungen entsprach dem Wunsch eines Publikums, das sich im Umkreise des klassischen Gutes Genüge tat und Neuheiten nur dann willig aufnahm, wenn sie ihm in virtuosem Gewande oder von virtuosen Kräften geboten wurden. Während Werke von Schumann (die allein der gegebene Boden für eine Vorbereitung der Hörer auf Brahms gewesen wären) noch in den fünfziger Jahren ein beträchtliches Risiko für Hamburger Konzertprogramme darstellten, hatte das Auftreten von Liszt und Berlioz bereits vorahnen lassen, daß Hamburg einmal die neudeutschen Bestrebungen mit weit größerem Entgegenkommen behandeln würde. Es lag dabei in der Natur der Sache, daß einem so auf das Gegenständliche gerichteten Publikum jede Art von Programmusik mehr zu sagen hatte als die nur formgebundene romantische Phantasie des jungen Brahms.

Kein Wunder also, wenn dieser in der zweiten Hälfte des Jahrzehntes zwar als Pianist in seiner Heimat einigen begründeten Ruf erlangte, als Schaffender jedoch auf denkbar große Verständnislosigkeit stieß. Die Einstellung der Hamburger entsprach durchaus dem Wort des alten Cossel: „Der Hannes könnte ein so tüchtiger Klavierspieler werden, wenn er nur das ewige Komponieren lassen wollte!" Brahms hat den Widerspruch zwischen der allgemeinen Kühle in Hamburg und den — wenn auch wechselnden — Erfolgen, die seine Werke bei auswärtigen Konzerten davontrugen, gewiß schmerzlich empfunden. Zur Resignation jedoch trieb er ihn noch nicht, viel eher zu verdoppelter Anstrengung, gerade das heimatliche Bollwerk des Widerstandes zu nehmen. Sein heimlicher Herzenswunsch, die Direktion der Hamburger philharmonischen Konzerte zu bekommen, ist sicher nicht zuletzt mit darauf zurückzuführen, daß er hoffte, sich von diesem Podium aus auch die Anerkennung als Komponist zu erkämpfen. Solange dazu noch keine Aussicht war, begnügte sich Brahms damit, in seinem kleinen Frauenchor eine Anzahl wirklich verständnisvoller Freundinnen seiner Musik heranzubilden.

Die Geschichte des Dirigentenwechsels in der Hamburger Philharmonie von 1863 wird nun gewöhnlich als das folgenschwerste Ereignis in den Beziehungen zwischen Brahms und seiner Heimatstadt angesehen. Dazu hat vor allem der bekannte, in der ersten begreiflichen Empörung geschriebene Brief von Joachim an Avé Lallemant verleitet. Allein es wäre verfehlt, die bleibende Wirkung dieses Vorfalles auf Grund der augen-

blicklichen zu überschätzen. Eine Lebensentscheidung ist dieses Zurückgesetztwerden für Brahms noch nicht gewesen, um so weniger, als er aller Wahrscheinlichkeit nach trotz seiner ersten Wiener Reise im Winter 1862/63 sehr wohl um die Gründe und Hintergründe der Wahl gewußt hat.
Sein Gegenkandidat Julius Stockhausen war ihm an Beliebtheit bei den Hamburgern so weit überlegen, wie es eben der brillante Sänger dem bescheideneren Instrumentalisten gegenüber zu sein pflegt; er wurde außerdem von dem abgehenden Dirigenten Grund zur Nachfolge empfohlen, während Brahms zu Grund in einem Verhältnis der Mißachtung stand, das aller Vermutung nach auf Gegenseitigkeit beruhte. In einem Sänger als Leiter der Philharmonie konnte man aber auch ein willfährigeres Werkzeug für die konservativen wie die neudeutschen Neigungen des Publikums erwarten als in dem ungebärdigen Komponisten Brahms, dessen kopfschüttelnerregendes Klavierkonzert bei den maßgebenden Herren wahrscheinlich in lebhafterer, weil unangenehmerer Erinnerung war als seine wohlwollend aufgenommenen Serenaden, Kammermusiken und Lieder, und der sich überdies durch die Unterzeichnung des bewußten Manifestes gegen die Liszt-Schule manche persönlichen Feinde erworben hatte. Ob Brahms damals auch den letzten und unschönsten Grund seiner Ablehnung geahnt hat, den Widerwillen der patrizischen Ausschußmitglieder, einen Musikanten aus dem Gängeviertel an der Spitze ihres Orchesters zu sehen, das ist zwar unbekannt, aber kaum anzunehmen. Seiner ganzen Natur nach hätte er dann wohl der Hansestadt für immer den Rücken gekehrt. So aber fühlte er zwar stark die augenblickliche Verbitterung und nahm fast übereilt die ihm gebotene Leitung der Wiener Singakademie an, betrachtete jedoch im übrigen noch auf Jahre hinaus seine Übersiedlung nach dem Süden als etwas Vorläufiges und jederzeit Widerrufliches. Selbst die Ansicht, das Hamburger Mißgeschick sei die Ursache dafür gewesen, daß Brahms nicht doch noch sein Wort bei Agathe von Siebold eingelöst habe, erscheint kaum stichhaltig; denn wenn schon nicht als Leiter der Hamburger Philharmonie, hätte er bei seinen bescheidenen Ansprüchen doch als Dirigent der Wiener Singakademie heiraten können.

Historisch gesehen war das Ereignis von 1863 freilich ein Vorentscheid von symptomatischer Bedeutung, dem über kurz oder lang die eigentliche Entscheidung in ähnlichem Sinne folgen mußte. Auch die sechziger Jahre bringen noch keine Änderung in der Haltung Hamburgs gegenüber dem berühmter werdenden Brahms. Die Erinnerung an seine Herkunft lebt gleichfalls in den gedächtnisstarken, dünkelhaften Köpfen der Hamburger Großbürger weiter. Und so kann es nach Stockhausens Rücktritt geschehen, daß man sich sogar bis zu einem Angebot an Rubinstein versteigt und endlich Julius von Bernuth wählt, während Brahms gar nicht in Frage zu kommen scheint. Diese zweite Zurücksetzung in einer Zeit, wo Brahms schon zu höchstem Selbstgefühl berechtigt gewesen wäre, ist für ihn erst die endgültige Entscheidung geworden. Sie heißt äußerlich Abkehr von Hamburg und Befestigung des Provisoriums Wien in jenem melancholisch entsagenden Sinne, der für den Norddeutschen vielleicht die stärkste Bindung an die wesensfremde Stadt darstellt, innerlich zunehmende Schroffheit, unwiderrufliches Junggesellentum, Vereinsamung und eine niemals ganz vernarbende Wunde.

Daß Brahms unter der Unmöglichkeit, in Hamburg eine verantwortungsvolle Aufgabe zu erhalten, bis in sein Alter so gelitten hat, zeugt nicht nur von seinem steten Drang nach praktischer Tätigkeit, sondern in erster Linie von der urtümlichen Stärke und Zähigkeit seines Stammesgefühls, vor dem alle Lebenseinflüsse schwach erscheinen müssen.

Als dann rund zwanzig Jahre später die äußeren Beziehungen zwischen Brahms und seiner Vaterstadt durch die Verleihung des Ehrenbürgerrechtes scheinbar plötzlich wieder in die richtigen Bahnen gebracht werden, da ist natürlich an den inneren Tatbeständen nichts mehr zu ändern. Geschehen ist geschehen, geworden ist geworden, und über dem späten Werben Hamburgs um seinen großen Sohn steht mit Notwendigkeit das Wort: Unwiederbringlich. Man muß sich in diesem Zusammenhang davor hüten, auf das von rührender Anhänglichkeit kündende Danktelegramm für den Ehrenbürgerbrief zuviel Gewicht zu legen. Es ist nicht mehr als die spontane Antwort eines lange verschmähten Liebhabers auf das unerwartete Erhörungszeichen der Geliebten; eines Liebhabers, der doch bald erkennen muß, daß Zeitlauf und Entfremdung nicht mehr rückgängig gemacht werden können. Wir wissen, wie Brahms sich kurz danach selbst unwillig über diesen seinen Dank ausgesprochen hat; und das nicht etwa deshalb, weil er vielleicht in der Zwischenzeit erfahren hätte, wie wenig spontanen Charakter eine Ehrung trug, die erst auf Bülows Anregung und nach allerlei Verhandlungen zustandegekommen war. Klarer als auf den ersten Wiedergutmachungsversuch ist Brahms' Antwort auf den zweiten, als man in unbegreiflicher Kurzsichtigkeit, fast möchte man sagen — Taktlosigkeit, dem über Sechzigjährigen anzubieten wagt, was er sich dreißig Jahre früher gewünscht hatte: die Leitung der Hamburger Philharmonie. Aus jedem Wort des Ablehnungsschreibens von Brahms spricht das „Zu spät!", und Sätze wie die folgenden:

> „... ich habe eine Tätigkeit wie die mir jetzt von Ihnen gebotene stets für das Wünschenswerteste gehalten. — Es ist nicht Vieles, was ich mir so lange und lebhaft gewünscht hätte seinerzeit — d. h. eben zur rechten Zeit! Es hat auch lange gewährt, bis ich mich an den Gedanken gewöhnte, andere Wege gehen zu sollen. Wär's also nach meinem Wunsche gegangen, so feierte ich heute etwa ein Jubiläum bei Ihnen ..."

bezeugen noch einmal erschütternd den tiefen Schmerz um eine lebendige und tätige Verbindung mit der Heimat, den Brahms bis an sein Ende getragen hat.

Was Hamburg dem Menschen und Künstler gegeben oder vorenthalten hatte, war unabänderlich. Die Geschichte erfüllte nur ihren Sinn, in dem sie diese Seite der Beziehungen unerfüllt enden ließ. Ein anderes Hamburg hätte auch einen anderen Brahms hervorgebracht, und wir müssen uns an den halten, der uns geworden ist. Ihrer Schuldigkeit gegenüber dem Schöpfer Brahms ist die Hansestadt seit etwa 1880 in schnell steigendem Maße nachgekommen und hat besonders nach dem Tode des Meisters seinem Werk eine dauernde Heimat gegeben. In solcher Weise lebt die Beziehung „Brahms und Hamburg" unter glücklicheren Sternen weiter.

Ein neuaufgefundenes Jugendwerk von Johannes Brahms

Von Ernst Bücken-Köln

Nach einer weitverbreiteten Ansicht sind keine Jugendwerke von Johannes Brahms der Nachwelt überliefert worden. Diese Meinung stützt sich auf eine Mitteilung Brahms aus dem Jahre 1885, nach der er in Hamburg die Kammer, in der er seine Frühwerke in zwei Kisten aufbewahrt hatte, mit diesen Kompositionen austapeziert gefunden habe. Es ist notwendig, diesen Bericht genau zu prüfen, da er wohl „von Sonaten und Quartetten" spricht, nicht aber auch von „Trios", von denen wiederum Brahms selbst gesagt hat, daß sich solche unter seinen Jugendwerken befunden hätten. Zumindest also läßt der Brahmssche Bericht über die Vernichtung der Jugendkompositionen eine Lücke, durch die gerade die „Trios" hindurchschlüpfen konnten, oder genau: durch die sie in die Hamburger Kammer der vernichteten Jugendkompositionen gar nicht hineingekommen sind. Sie befanden sich irgendwo draußen wie auch unser Fund — das Klaviertrio in A-Dur —, der Jahrzehnte hindurch in einer Abschrift in Bonn lag und von seinem Vorbesitzer Erich Prieger (der ihn mit einem Fragezeichen versah) nicht in seiner Bedeutung erkannt wurde.

Der Fundort Bonn ist für die Annahme von Ort und Zeit der Entstehung des Werkes von großer Bedeutung. Denn alle Zeichen deuten darauf hin, daß das Klaviertrio im Jahre 1850 auf der großen Kunstreise des jungen Brahms in den Rheinlanden (wenigstens in seinen großen Zügen) entstanden ist. Damals bildete der junge Künstler mit dem Bonner Geiger Joseph von Wasielewsky und dem ihm befreundeten Cellisten Riemers ein geradezu ideales Trio-Ensemble. Dazu kommt noch das Zusammentreffen mit Robert Schumann im benachbarten Düsseldorf, das seine für jeden Kenner Schumanns unverkennbaren Zeichen dem Klaviertrio aufgeprägt hat. Sie sind jedoch nach zwei verschiedenen Seiten hin zu werten: Einmal zeugen sie von dem gewaltigen Eindruck, den der Werdende von der Künstlerpersönlichkeit des großen Romantikers damals empfing — weiter aber bezeugt das Trio auch die Gegenwehr gegen das der Brahmsschen Natur artfremde Romantische. Von Satz zu Satz aber gewinnt diese Selbstbehauptungskraft an Wucht, und schließlich ist der Ruck, mit dem der schnell und früh gereifte Komponist sich von der gefahrdrohenden Umklammerung der Romantik befreit, unverkennbar.

Das schöne Symbol Schumanns, daß an der Wiege des Komponisten Grazien und Helden Wache gehalten haben, trifft das Klaviertrio in vollem Maße. Es lebt und belebt sich aus dieser Urverbindung im einzelnen wie im Aufbau des Ganzen. Mit wohligen, über schaukelnden Triolen aufstrebenden Terzengängen beginnt das Hauptthema des ersten Satzes, das sich dann mit einem Male in echt Brahmsscher Männlichkeit und in heldenhafter Haltung emporreckt:

Moderato

Violoncello

Pianoforte

p *espr.*

cresc.

cresc.

Violine

f *dim.*

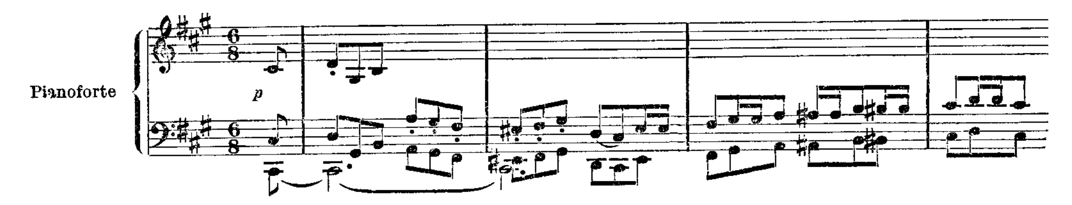
Violoncello

f *p*

Pianoforte

f *dim.*

Das Scherzo nimmt eine Mittelstellung ein zwischen der Phantastik Schumanns und der langen Reihe der eigenen phantastischen Scherzo-Sätze der Meisterzeit:



Das Trio aber ist schon ein Vorklang jenes Tonschwelgerischen, Träumerischen und Sehnsüchtigen, das sich voll und ganz erst in der Wiener Zeit als Gegenkomponente

des Brahmsschen Ernstes aus seiner Seele lösen konnte:

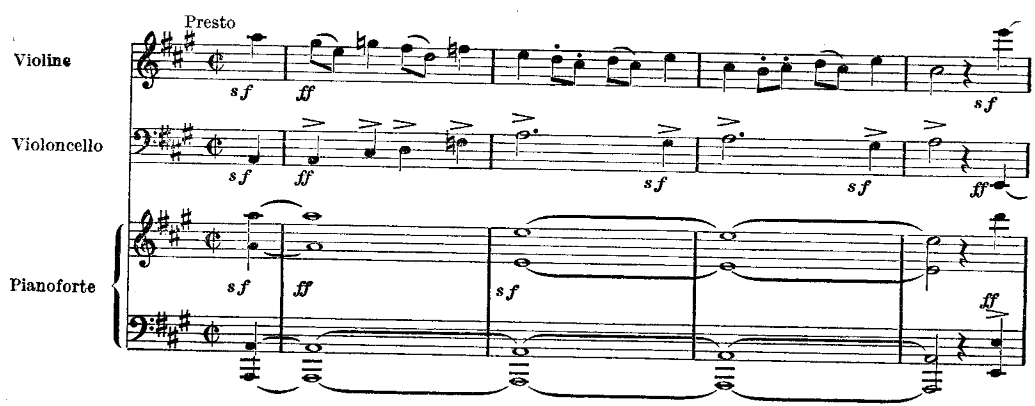


Zum Lento



braucht man sich nur die langsamen Sätze der ersten Klaviersonaten sowie zahlreiche frühe Lieder hinzuzudenken, um zu erkennen, daß dieser ergreifende und herrliche Satz alle seine Wurzeln im Kreise der innig-herben lyrischen Aussprache des jungen Brahms hat.

Keinen Augenblick läßt Brahms im Presto Finale seinen Einfällen die Zügel locker. Alles ist hier auf die für sein Finale so charakteristische gebändigte, überlegte Kraftentfaltung gestellt. Das Thema



zeigt die für den Komponisten bezeichnende Kraftaufspeicherung und Kraftsammlung durch Wiederholung (hier auf der Penultima). Solche typischen Stilmerkmale der Brahmsschen Wiederholungs- und Sequenztechnik sind über das ganze Werk verstreut. Und gerade sie tun dar, daß hier schon der junge Brahms den spätromantischen Manierismus im thematischen Aufbau überwand, indem er die negativen Zeichen eines Stilverfalls in positive des eigenen, aufbauenden Stilwerkes verwandelte. Genug der einzelnen Stilmerkmale! Aber das soll noch gesagt sein, daß auch die großen Zeichen und Zeugen des Persönlichkeitsstiles durchaus vorhanden sind. Zeichen eines

brausenden, ringenden Meisterwerdens, die gerade in manchem noch Unvollendeten den Blick zu dem darin so nah verwandten H-Dur-Trio hinlenken. Aber hier wie dort steht diese Unvollendete im Geistkreise des begnadeten Genius, der bis zu den jedem Brahmsspieler sattsam bekannten Knorrigkeiten des Klaviersatzes dem bislang unbekannten Werke den Stempel seiner Einzigartigkeit aufgeprägt hat.
Die Frage, weshalb es unbekannt geblieben ist, läßt sich in ihren Untergründen über das Nachbarwerk, das Trio Op. 8, etwas erhellen. Brahms hatte gegen das H-Dur-Trio in seiner Meisterzeit immer etwas auf dem Herzen, und als er sich schließlich zu der schwererwogenen und mühevollen Umarbeitung entschieden hatte, standen mehrere seiner besten Freunde und Kenner seines Schaffens gegen sie. Wenn der Künstler je daran dachte, auch bei dem Trio in A-Dur — unserem Funde — eine entsprechende Umgestaltung vorzunehmen, so konnte ihn eine solche Haltung kaum zu einem solchen Tun ermuntern. Ich sage nochmals: Wenn er daran dachte! Es ist aber auch durchaus denkbar, daß er — überquellender Reichtum des Genius — das Jugendwerk ganz aus den Augen verloren hatte.
Der Lebensbeweis für die Autorschaft eines Kunstwerkes ist aber noch nie durch wissenschaftliche Darlegungen allein geführt worden, sondern erst durch die eindeutig sich festlegende Wirkung. Daß sie aber für das Klaviertrio auf dem Marsche ist, haben die ersten öffentlichen Aufführungen des Werkes bereits dargetan.

Die Bedeutung der „Unterhaltung" in der Musik

Von Kurt Herbst - Berlin.

Der Frage der Unterhaltungsmusik wird zur Zeit eine besondere „Aktualität" zugeschrieben. Dieser Tatsache muß man aber mit einer gewissen Vorsicht begegnen, weil die Unterhaltungsmusik im Musikleben nur einen bestimmten Raum einnehmen kann, dessen Ausmaße zu allererst durch die musikalischen Gesamtbeziehungen bestimmt werden. Natürlich wird die Lage der Unterhaltungsmusik in einem Zeitabschnitt, der durch eine besondere Stilentwicklung bewegt wird, mitberührt. Jedoch muß man dann um so schärfer aufpassen, daß sich nicht bei diesem Wellengang weniger Schwimmkundige in falscher Weise an das Schifflein hängen und dessen Fahrtrichtung lediglich von außenher beeinflussen. Daß hierfür der Boden der Unterhaltungsmusik ein scheinbar sehr breiter und aufnahmefähiger ist, liegt zunächst an der Bedeutung des Wortes „Unterhaltung", das sich fürs erste auf einen nur formalen Zusammenhang bezieht: Es drückt einen allgemeinen Wunsch nach Entspannung und Ablenkung aus und besitzt für diejenigen, die nun etwas zur Unterhaltung erwarten, einen passiven Charakter. Jeder daraufhin dargebotene Unterhaltungsstoff findet deshalb erst seine eigentliche Kontrolle und Wertung durch seinen stofflichen Gehalt, etwa bei der Unterhaltungslektüre durch die literarischen und bei der Unterhaltungsmusik durch

seine musikalischen Ausdrucksmittel. Dem Wesen kommt man also — und dies gilt für jede Kultur- und Kunstpflege — nicht näher, wenn man den Begriff der Unterhaltung in seiner formalen Bedeutung mit gleich- oder ähnlichlautenden Umschreibungen noch mehr erweitert, sondern wenn man auf das Tatsächliche, auf das Schöpferische eingeht, das jeweils zum Zwecke der Unterhaltung dargeboten oder verlangt wird.
Demgegenüber begegnen wir aber trotzdem noch Aussprüchen und Feststellungen, die in der eben bezeichneten anonymen Weise um sich selbst kreisen und auch leider nicht spurlos an der eigentlichen Gestaltung der musikalischen Unterhaltung vorbeiklingen. Wenn so zum Beispiel einmal dem Sinne nach gesagt wurde, die Aufgabe der Unterhaltung sei die Vertreibung der Langeweile, bedeutet dies für diejenigen, die nicht sofort die selbstgegebene Einfachheit und lediglich formale Bedeutung eines solchen Leitwortes erfassen, unter Umständen eine problematische Fragestellung. Die entsprechende Wirkung in Musikerkreisen blieb nicht aus: „Das Gegenteil von Langerweile ist die Kurzweil, und wir müssen uns nunmehr bewußt auf Kurzweil-Musik als spezifizierte Unterhaltungsmusik einstellen." Ein anderer Ausspruch: „Unterhaltungsmusik ist die Musik, die unterhält." Man gestatte uns hierzu einen Vergleich, nach dem man in gleicher Weise jemanden, der eine violette Farbe beschrieben und erklärt haben möchte, antworten könnte: Ja, das ist eben eine Farbe, die violett ist! Daß man aber bei solchen formalistischen Betrachtungsweisen den eigentlichen Unterhaltungsstoff sowie die Kontrolle über seine materiale Substanz und Beziehung hintansetzt und vernachlässigt, ist nicht nur eine denkbare Konsequenz, sondern eine mehrfach festgestellte Tatsache.
Nun wollen wir uns nach dieser grundsätzlichen Stellungnahme solchen Aussprüchen gegenüber gar nicht so unversöhnlich zeigen. Wir möchten sogar einmal die Worte des zweiten Zitates übernehmen, jedoch mit einer kleinen, wenn auch methodisch wichtigen Veränderung: *Unterhaltungsmusik ist niemals Musik, die nicht unterhält.* Mit dieser „Feststellung" überschreiten wir nämlich den Kreis der allgemeinen und persönlichen Vorstellungen und werden nun innerhalb eines bestimmten Unterhaltungsgebietes, also hier innerhalb der Eigengesetzlichkeit der Musik gezwungen, den einzelnen Musikstücken nachweislich den stilistischen Grad ihrer Unterhaltungsfähigkeit zu- oder abzusprechen.
Dies ist unbedingt notwendig, um von solchen Sätzen wie „Unterhaltungsmusik ist die Musik, die unterhält" loszukommen. Denn nur auf deren Boden können nutzlose Fragen entstehen, ob beispielsweise das letzte Streichquartett von Beethoven als Unterhaltungsmusik anzusprechen sei oder nicht. Die einen sagten „Ja" und wohl in dem Sinne, daß dieses Werk imstande ist, einen großen Musikhörerkreis zu „unterhalten". Die anderen sagten „Nein", um auszudrücken, daß dieses Quartett nicht zur „Unterhaltungsmusik" gerechnet werden kann. Aber was ist bei beiden Antworten herausgekommen: Weder etwas Falsches noch etwas Richtiges, sondern lediglich ein Streit um unklare Wortvorstellungen. Das Bedenkliche dabei ist aber dies, daß bei solchen Erörterungen, sofern sie sich nicht ausschließlich im persönlichen Vorstellungskreis bewegen, die Schleusen zu einer musikalischen Stilverwirrung geöffnet werden können:

Denn ungeachtet dessen, ob solche Erwägungen einem musikalischen Zwang entspringen oder nicht, beziehen sie sich dennoch auf die musikalische Praxis, und zwar in einer stilistisch gleichmacherischen Weise, deren Folgerungen für die Musikpflege nicht ohne weiteres hingenommen werden können.

Damit ist zugleich gesagt, daß das Wort „Unterhalten" im allgemeinen Sinne eine Umschreibung dessen darstellt, was wir als Musikhören oder Musikerleben bezeichnen; daß aber dagegen der Begriff „Unterhaltungsmusik" einen bestimmten Stilausschnitt aus dem Musikgeschehen beschreiben soll, ohne aber damit den Charakter der Unterhaltung im zuerst genannten Sinne für sich allein in Anspruch zu nehmen.

Ein Kennzeichen dieser Unterhaltungsmusik wird stets bleiben, daß sie zahlenmäßig den größeren Teil der Menschen interessiert. Sie wird des weiteren, was ihre Bindung zur Kunstmusik angeht, sich immer der geläufigsten Klangverbindungen bedienen, die eine sogenannte absolute, d. h. musikalisch verselbständigte und auf sich selbst gestellte Musikgestaltung geschaffen und bereits aller musikalisch besonderen Problematik entkleidet hat. Endlich unterstreicht die Unterhaltungsmusik bis zur Gebrauchsmusik hin ihre unmittelbare Bindung zum Rhythmus des täglichen Lebens. Sie stellt hierbei die kompositorischen Gestaltungsmittel in den Dienst dieses unmittelbaren Zusammenhanges und bewertet diese Gestaltungsmittel auch nach dem Nutzen für diesen Zusammenhang im Gegensatz zur eigentlichen Kunstmusik, die ihren musikalischen Ausdrucksgehalt selbstverständlich ebenfalls aus dem Zusammenhang von Leben und Kunst gewinnt, aber, was der Name Kunstmusik auch vorwiegend besagen will, die musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten dieses Ausdrucks durch merkbare Steigerung der kompositorischen Mittel hervorkehrt.

Dies soll hier für eine zusammenfassende Charakteristik der Unterhaltungsmusik genügen, um nunmehr die Bedeutung und Stellung der Unterhaltungsmusik für die Gesamtheit aller kulturverbundenen Musikpflege aufzuzeichnen. Gerade weil die Unterhaltungsmusik gleichsam von selbst aus der Verbindung oder, wie man noch deutlicher sagen könnte, aus dem Übergang vom Leben zur Musik entsteht, gibt eine Frage der Unterhaltungsmusik zunächst insoweit, als es stets gilt, auch vom Standpunkt der Unterhaltungsmusik das richtige Verhältnis zum Wesen und zu den Gesamtbeziehungen der Musik zu gewinnen. Niemals darf es aber umgekehrt sein, die Musik von einer Einzelform aus und am allerwenigsten von der Unterhaltungsmusik aus allein zu bestimmen. Wohl stellt die Unterhaltungsmusik das klangliche Interessengebiet einer „komparativen" Allgemeinheit dar. Es wäre aber Wahnsinn, diese komparative Allgemeinheit der absoluten Allgemeingültigkeit, also hier der musikalischen Eigengesetzlichkeit abwägend gegenüberzustellen. Im Gegenteil: Die Kulturaufgabe einer klarbewußten Musikpflege besteht darin, auch bezüglich der Musik die komparative Allgemeinheit für die absolute Allgemeingültigkeit zu gewinnen, oder, um gerade an dieser Stelle der Kulturrede des Führers auf dem diesjährigen Parteitag besonders zu gedenken, die Wirklichkeit des Hanges zur Freude und Schönheit so zu erfassen und zu vertiefen, daß der Weg zum Erhabenen über das Schöne und die Freude führt. Damit fallen aber Schönheit, Freude und Erhabenheit auch in der Musik

nicht unmittelbar zusammen, selbst wenn sie eine Linie zum gesteigerten Kunsterlebnis darstellen; denn sonst brauchten wir nicht drei verschiedene Begriffe, wenn es sich um ein und dieselbe Sache handeln würde.

Aus diesen drei Ausdrucksformen eine „Dreieinigkeit" zu bilden, heißt deshalb nicht, diese vom Leben und Erleben gegebenen Ausdrucksarten zum Zwecke einer zusammenhängenden Bindung in sich aufzulösen und zu neutralisieren. Diese Dreieinigkeit wird hierbei vielmehr durch die Klarheit der musikalischen Gesamthaltung gebildet, — eine Klarheit, die dann als solche auch den einzelnen Ausdrucksformen und damit der Unterhaltungsmusik einen entsprechenden Bewegungsraum geben kann. Daraus geht zugleich hervor, selbst wenn es unser Thema auch nur indirekt berührt, daß es ebenso unsinnig ist, nun der „Unterhaltungsmusik" als Antithese die sog. Ernste Musik entgegenzustellen. Diese Frage wird vom Leben selbst entschieden, und es gehört dabei zu den Wundern unserer Kulturgestaltung, daß sich die verschiedenen Veranlagungen und musikalischen Ausdrucksrichtungen der Musikschaffenden stets im Zusammenhang mit den verschiedensten Geschmacksrichtungen der Musikhörer von selbst ausgleichen. Daß dabei die Gestalter der Unterhaltungsmusik gegenüber den Komponisten der sog. Kunstmusik zumeist den leichteren Weg haben, braucht nicht weiter bewiesen zu werden, — ebenso, daß die Ergebnisse der Unterhaltungsmusik in ihrer Wirkung bisweilen augenscheinlicherin den Vordergrund treten. Wenn in diesem Sinne bei einer launigen Aussprache kürzlich die Unterhaltungsmusik mit einer „melkenden Kuh" verglichen wurde, so geben wir diesen Vergleich deshalb weiter, weil er uns sehr offensichtlich begreifen lassen kann, daß das Milchproblem stets und in erster Linie mit dem organischen Gedeihen der ganzen Kuh verbunden ist.

Abschließend sei noch bemerkt, daß heute der Rundfunk in einer besonderen Beziehung zur Unterhaltungsmusik steht. Diese Beziehung ist bei unserer heutigen Erörterung nur insoweit berücksichtigt worden, als der Musikfunk ja mit zum gesamten Musikleben gehört. Darüber hinaus gibt es für das Verhältnis von „Rundfunk und Unterhaltungsmusik" noch einen besonderen Fragenkreis, der seine zweckmäßige Behandlung jedoch nur über die Anerkennung des bisher Gesagten finden kann und deshalb auch erst im gegebenen Augenblick erörtert werden soll. Unter „Rundfunk" verstehen wir dabei natürlich nicht den Rundfunk in seiner kulturpolitischen Gesamthaltung, sondern das, was in funkischen und in musikalischen Kreisen recht vielseitig von der funkischen Musikpflege erwartet wird und sich auf das Verhältnis von „Musik und Unterhaltung" nicht immer einheitlich auswirkt.

Ich sehe eine besondere Gefahr in dem Wort der Kunst- oder Kultur-Besinnung. Kunst- oder Kulturbesinnung kann nicht bedeuten: Zurückstreben nach den Leistungen überwundener Zeitalter, sondern könnte nur bedeuten: Wiederauffinden des vielleicht schon früher verloren gegangenen richtigen Weges einer eigenen rassisch-blutmäßig bedingten und damit natürlichen Kunst- und Kulturentwicklung. Adolf Hitler, Kulturrede des Parteitages 1937

Johann Sebastian Bach und der Choralgesang

Von Richard Fricke, Dresden.

Ein Kirchenmusiker schreibt hier für Fachmusiker und Musikfreunde über den evangelischen Choral, der selten in den Blickkreis rückt, obwohl seine zentrale Bedeutung bis in die Gegenwart außer Frage steht. Die hier angeschnittenen Fragen werden dank der persönlichen, mutigen Betrachtungsweise des Verfassers sicher weitere Auseinandersetzungen nach sich ziehen.

Die Schriftleitung.

Es ist nicht zu leugnen, daß in der Musikwelt gemeinhin am evangelischen Gemeindegesang (in der Folge kurz als Choral bezeichnet) nur geringes Interesse vorhanden ist, obgleich die großen Formen der Kirchenmusik, z. B. die Passionen Bachs, in denen doch der Choral eine so wichtige Rolle spielt, im deutschen Musikleben eine hervorragende Stellung einnehmen. Es ist das wohl eine Teilerscheinung der in unserer Zeit überhaupt merklich geringer gewordenen allgemeinen Teilnahme am evangelischen kirchlichen Leben. Die Gründe dafür — wenigstens soweit die Musik in Betracht kommt — sieht man vielfach darin, daß die kultische Kirchenmusik und im besonderen der Choral zu wenig mehr von lutherischem Geist durchdrungen sei. Dieser Annahme entsprechen die allerorten lebhaft hervortretenden Bestrebungen zur Herbeiführung einer Erneuerung der Kirchenmusik und des Chorals. Das viele Wertlose und Weichliche in der nachbachischen Kirchenmusik soll mit Fug und Recht ganz verschwinden, und die Gemeinden sollen den Choral wieder in den vielgestaltigen Formen singen, wie es angeblich in der glaubensstarken und tief frommen Lutherzeit geschah.

Die überwiegend isometrische oder plane, d. h. ausgeglichene Form, in der die Choräle schon seit etwa 1650 gesungen wurden und noch in der Gegenwart überwiegend gesungen werden, beruht auf der meist nur an den Zeilenschlüssen unterbrochenen gleichen Dauer der Silbenwerte, die den Weisen eine übersichtliche, dem gleichmäßigen und klaren metrischen Bau der Texte entsprechende Form und eine leichte, auch dem einstimmigen, vom Taktstock unabhängigen Massengesang noch zugängliche Ausführbarkeit verliehen hat. Schleppendes Zeitmaß, sinnlose Formaten an allen Zeilenschlüssen und gar Zwischenspiele der Orgel zwischen den einzelnen Zeilen waren Zeiterscheinungen oder Schönheitsfehler, die zunächst mit Recht und Erfolg bekämpft wurden. Die nächste erstrebte Stufe war und ist noch der „rhythmische" Choral — eine etwas unzutreffende Bezeichnung; denn auch der plane Choral ist selbstverständlich rhythmisch. Man versteht vielmehr darunter die mannigfaltigen, vom Silbengleichmaß losgelösten Formen der Weisen, die sie in alter Zeit, vorzugsweise im 16. Jahrhundert, durch Verwendung als cantus firmus oder Tenor in den kunstvollen polyphonen Chorsätzen (spätgotische Formen) und später von vornherein durch die Hand ihrer Schöpfer (frühbarocke Formen) erhalten haben.

Die gotischen Formen sind häufig polyrhythmisch. Dem Nichteingeweihten ist die Polyrhythmik, ganz kurz und grob gesagt, als ein fortlaufender Taktwechsel auf kurze Strecken zu erklären, also etwa taktweise wechselnd: $^4/_4$, $^3/_2$, $^6/_4$ usw. Dazu kommen noch andere Beugungen des isometrischen Kerns durch verkürzte und gedehnte Auftakte, Verzierungen („Blumen") und andere Zeitmanieren. Eine besondere Manier — herzuleiten aus satztechnischen Gründen, nach anderer Auffassung aus Gefühlsüberschwang — ist das um eine halbe Silbenlänge verfrühte Vorschnellen der Melodie, das am treffendsten an einem modernen Melodiefragment gezeigt werden kann:



Die gotischen Formen entfernen sich im Gegensatz zu den späteren barocken Formen am weitesten von der Isometrie und lassen sich am wenigsten in ein Taktschema einspannen. Eine etwas übereifrige Strömung unter den Kirchenmusikern will nun auch die polyrhythmischen gotischen Formen unverändert in den Gemeindechoral einführen. Es sind nicht eben viele Melodien, die in Betracht kommen, darunter aber so wichtige wie die zu dem Kampf- und Bekenntnislied der protestantischen Kirche „Ein feste Burg". Hier scheiden sich aber die Geister, die bis dahin sehr wohl zusammengehen konnten. Die gemäßigter und besonnener Denkenden unter den Kirchenmusikern sind besorgt, daß man mit dieser Forderung zu weit geht und den Bogen überspannt und befürch-

tet eher schädliche statt gute Folgen, was im folgenden näher begründet sei.
Es ist dabei nur an wirkliche Gemeinden, die sich aus allen Kreisen zusammensetzen, gedacht, nicht an die vielen daneben in jeder Kirchgemeinde bestehenden, besondere Ziele verfolgenden Vereine und Gruppen. Daß die Kirchen chöre alles, was der Gemeinde als solcher fern liegt, beherrschen und besonders die polyphone Chorliteratur, auch die des 16. Jahrhunderts, eifrig singen sollen, wird als selbstverständlich angesehen. Man muß zwischen hörender und singender Gemeinde unterscheiden, wie denn schon Johannes Eccard (16. Jahrh.) geschrieben hat, daß die Gemeinde beim Anhören des Chors „bei sich selbst singend die (Choral-) Melodie nach ihrer Andacht imitiere", also nicht selbst mitsingen solle. Man braucht auch durchaus nicht der Ansicht zu sein, daß der ausgeglichene Choralgesang der Gegenwart ohne alle Mängel sei oder daß einer umfangreichen Wiederbelebung der frühbarocken Formen mit ihren rhythmischen Manieren sonderliche Schwierigkeiten entgegenstünden, wenn man auch annehmen kann, daß viele der alten Choralbücher, zum Teil wenigstens, für den Einzelgesang oder Quartettgesang in kleinem Kreise berechnet waren, wie z. B. aus der Hinzufügung von zwei Violinen zum Chorsatz bei Crüger, Ebeling u. a. hervorgeht.
Mit Wortausdruck haben wohl die barocken Eigenheiten kaum etwas zu tun. Die Melodien von Goudimel z. B. sind ja sogar ursprünglich französischen Texten unterlegt. Sollte die Einführung der barocken Formen trotzdem gelingen, so ist anzunehmen, daß man ihrer bis auf Ausnahmen in absehbarer Zeit wieder überdrüssig werden wird — genau wie im 17. Jahrhundert.
Doch zurück zu den gotischen Formen: So schön und wichtig auch alle Bestrebungen sind, die ein stärkeres Zurückgehen auf den Geist der Lutherzeit zum Ziele haben, so dürfte es doch zweifelhaft sein, ob auch die Musik jener Zeit, besonders die Rhythmik, als Ausdruck Lutherischen Geistes anzusehen ist. Denn die gesamte Musik war damals gleichgeartet und in ihren Stilmerkmalen nicht konfessionell unterschieden. Und die Melodien selbst waren ja nur zum Teil in Verbindung mit Lutherschen oder gleichgerichteten Texten entstanden; im übrigen waren sie teils vorreformatorischen Ursprungs, teils Volksweisen. Also eine evangelische Musik mit Merkmalen Lutherschen Geistes hat es damals gar nicht gegeben. Man könnte höchstens sagen, daß für den musikalischen Kultus einer aus Luthers Geist sich erneuernden Epoche die Musik jener Zeit als Ganzes genommen, also ganz unabhängig von Luther und seinem Werk, aber auch wieder nicht nur historisch genommen, sondern um ihrer wirklich vorhandenen Eigenschaften willen, die rechte sei.
Wird schon von den Musikwissenschaftlern bezweifelt, ob die Gemeinden, selbst in der Blütezeit des Chorals im 16. Jahrhundert, jemals die polyrhythmischen Choräle wirklich polyrhythmisch gesangen haben, und vielmehr angenommen, daß ein polyrhythmischer Gemeindegesang sich nie durchgesetzt hat, das schon seit 1650 nachweisbare Auftauchen der Isometrie vielmehr eine „natürliche, gesunde Weiterbildung des noch in lebendigem Entwicklungsprozeß stehenden Liedorganismus" (Moser, Bach-Jahrbuch 1917) gewesen sei, um wieviel mehr sollte man nicht bezweifeln, ob in unserer Zeit, unter gänzlich veränderten Lebensverhältnissen, die Gemeinden zur Aufnahme der alten Rhythmik und daneben artfremder gelehrter Tonarten fähig seien. In des genannten Autors „Geschichte der deutschen Musik" (1920) ist von der gotischen Form der Weise „Ein feste Burg" sogar zu lesen: „Daß das von der Volksmasse jemals auch nur annähernd so gesungen worden sein könnte, ist absolut unmöglich."
Daß auch heute die Vorkämpfer für die gotischen Formen ihrer Sache nicht ganz sicher sind, beweist das Einheits-Melodienbuch zum Deutschen evangelischen Gesangbuche von 1930, das in fünf Fällen, darunter auch „Ein feste Burg", seinem Zwecke zuwider neben der gotischen die ausgeglichene Form bringt, und daß man es nicht wagt, in der gotischen Form des genannten Liedes bei „böse Feind" die ursprüngliche Tonfolge — in C-Dur: a g f g — zu setzen, sondern die spätere Modulation nach der Dominante — a g fis g — vorzieht.
Für uns ist die Musik des 16. Jahrhunderts eben doch noch ein Entwicklungsstadium, und das gilt besonders von der Rhythmik. Man will aber doch nicht Historie treiben, sondern erstrebt, daß die alte Musik ganz innerlich aufgenommen wird, was ja auch eine Vorbedingung dafür wäre, sie als Ausdruck frömmster Gesinnung wieder im Gesang ausströmen zu lassen.
Vereinzelte kleine historisierende Kreise, die als Ausnahme die Regel bestätigen, darf man in dieser Frage nicht dem evangelischen Volksganzen, um das es hier doch geht, gleich setzen. Im Gegensatz zur Musik steht dagegen auch uns Menschen des 20. Jahrhunderts Luthers von allen musikalischen Beziehungen gelöste Geisteswelt doch ohne jegliche Hindernisse offen.
Bei einem Blick auf die ersten Entwicklungsstadien des Chorals muß man sich von dem Gedanken an einen Massen- oder Gemeindegesang ganz frei machen. Die Weisen, oft vom Dichter des Textes nach Meistersingerart gleich selbst erfunden, wurden vielmehr zuerst als Einzelgesänge oder in

ganz kleiner Chorbesetzung einstimmig zur Laute im häuslichen Kreise gesungen. Dabei ist für die Weisen zu metrischen Texten — und nur um solche handelt es sich hier! — eine ursprüngliche isometrische Form anzunehmen — im Gegensatz zu den vorreformatorischen Weisen auf Prosatexte. Der isometrische Kern ist sogar in vielen später polyrhythmisch aufgezeichneten Weisen noch deutlich zu erkennen. Bei dem solistischen Vortrag ging es rhythmisch sehr frei zu. Der isometrische Kern wurde, wie gezeigt, stark agogisch verändert. Diese veränderte, wenn man will schon deformierte, Form griffen die Kontrapunktiker auf, taten auch noch das Ihrige hinzu, um sie aus technischen Gründen, etwa durch Synkopierungen, zu geeigneten Grundlagen ihrer kunstvollen polyphonen Chorsätze zu machen, die dann von den Kantoreichören gesungen wurden. Die Solosänger zur Laute dachten also gar nicht an die Schaffung neuer krauser rhythmischer Bildungen. Diese entstanden erst dadurch, daß die Kontrapunktiker die in ihren Verästelungen vielleicht gar nicht genau fixierbaren Freiheiten des Vortrags in ein starres Notenbild aufzufangen suchten und erst dadurch vermutlich dazu beitrugen, daß sich daraus allmählich wie bei den barocken Formen typische Bildungen entwickelten. Als sich dann auch die Gemeinden des Chorals bemächtigten, begann der Ausgleichungsprozeß mit dem Ziele der Isometrie, im Verlaufe dessen alles, was einen Massengesang im Gegensatz zum Chorgesang erschwert, abgestreift wurde. Die Fachmusiker folgten hierbei der vom Volk eingeschlagenen Linie. So sehen wir das Bild eines Kreislaufes: Isometrischer Kern — Abwandlung durch Freiheiten des solistischen Vortrags — Übergang mit weiterer Abwandlung in die polyphonen Chorsätze und Ausführungen durch die Kantoreichöre — Nutzung für den Gemeindegesang durch Abschleifen des Künstlerischen und Subjektiven und damit gewissermaßen Rückkehr zum isometrischen Kern um 1650, wobei es im wesentlichen bis zur Gegenwart verblieben ist. Nach gegenteiliger Ansicht ist aber gerade der auf die Isometrie zurückgeführte Rhythmus eine Degeneration des Chorals.

Nach einer alten, um 1665 auch theoretisch sanktionierten Regel ist es zulässig, gleichlange Töne in zweierlei Art nach Belieben zu triolieren:

♩ ♩ = 𝅗𝅥 ♩ (3) oder ♩ 𝅗𝅥 (3)

Damit ließen sich nach Moser (Bach-Jahrbuch 1917) in interessanter Weise die agogischen Freiheiten im solistischen Rubatovortrag eines ursprünglich isometrischen Chorals teilweise erklären:



a zeigt die Melodie („Herr Christ, der einig Gotts Sohn") in isometrischer Aufzeichnung: Gleiche Dauer der Silbenwerte, Taktstriche nach den melodischen und textlichen Senkungen. Bei b sind die genannten Triolierungen vorgenommen. Bei c entsteht durch Übernahme der Viertelpause in den vorhergehenden Ton das groteske Bild einer aus halben Noten gebildeten Triole im 4/4 Takt. So haben wir auf einfachste Weise das Bild eines polyrhythmischen Melodieanfangs gewonnen. e zeigt die Form, die Bach für den Choral verwendet. Dabei ist zunächst noch nicht einmal ein richtiger Polyrhythmus herausgekommen. Der entsteht erst, wenn der Kontrapunktiker kommt, in diesem Falle Johann Walther (1496—1570), und bei Verwendung der durch solistischen Rubato-

Vortrag abgewandelten Melodie als cantus firmus für einen polyphonen Chorsatz die Triolierungen als solche negiert und die Viertelzählzeit gleichmäßig auf alle Noten anwendet:



Auf diese Weise wird das ursprüngliche rhythmische Bild verwischt und die Melodie in die Länge gereckt: Aus 16 Zählzeiten werden 20.
Solche aus dem kunstvollen Stimmgewebe herausgeschälten cantus firmi sollen nunmehr auch mit als Gemeindechoräle gesungen werden.
Aus der vorher skizzierten geschichtlichen Entwicklung kann man folgern, daß, wenn mehrere Kontrapunktiker denselben cantus firmus für ihre Chorsätze wählen, auch ebenso viele voneinander abweichende Fassungen entstehen können. Und so ist es in der Tat gewesen. Es folgen hier von „Ein feste Burg" sechs verschiedene Fassungen des Anfangs so untereinander gestellt, daß die Töne für das Mittelpunktwort „Burg" senkrecht untereinander stehen:



Die rhythmische Buntschedkigkeit der alten cantus firmi wird wohl durch die hier wiedergegebenen sechs Fassungen einer und derselben Melodie zur Evidenz bewiesen. Jede von ihnen, nicht nur die von Walther, könnte beanspruchen, als rhythmische Form in ein Melodienbuch der Gegenwart aufgenommen zu werden.

Man sollte auch nicht vergessen, daß es im 16. Jahrhundert einen bürgerlichen Kunstgesang und daneben einen Volksgesang gegeben hat. Die kunstvollen Chorsätze über Volkslied-Tenöre der hier beschriebenen Art waren für musikalisch gebildete Kreise bestimmt. Die nicht so gebildeten Volksschichten sangen dieselben Weisen wesentlich einfacher. Der Tenor des Chorsatzes über das Volkslied „Entlaubet ist der Wald" (später auch Choralweise) sieht bei Thomas Stoltzer 1545 so aus:



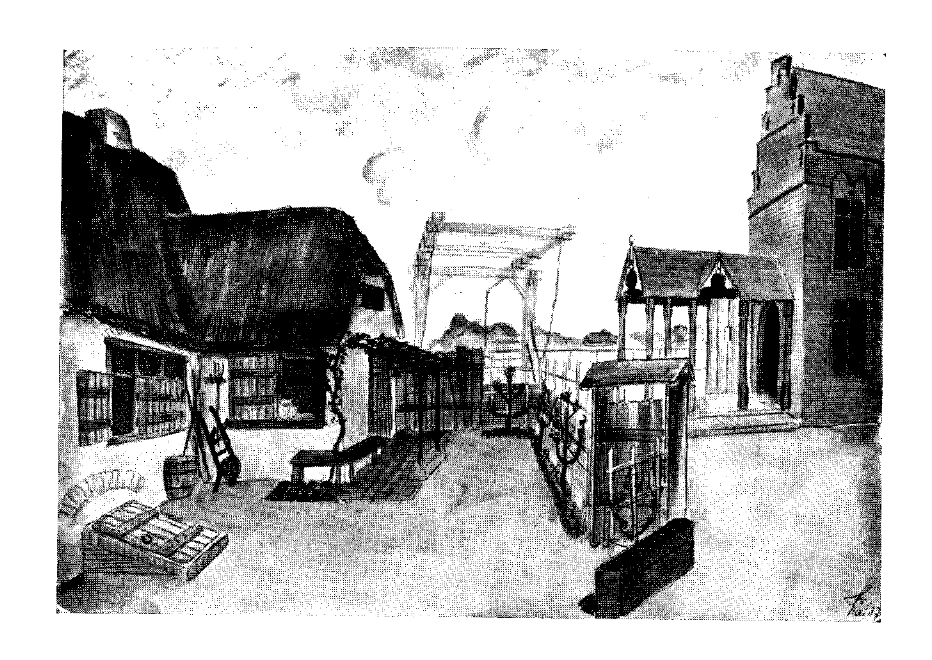
In den „Gassenhawerlin" 1535 hat er dagegen diese Gestalt:

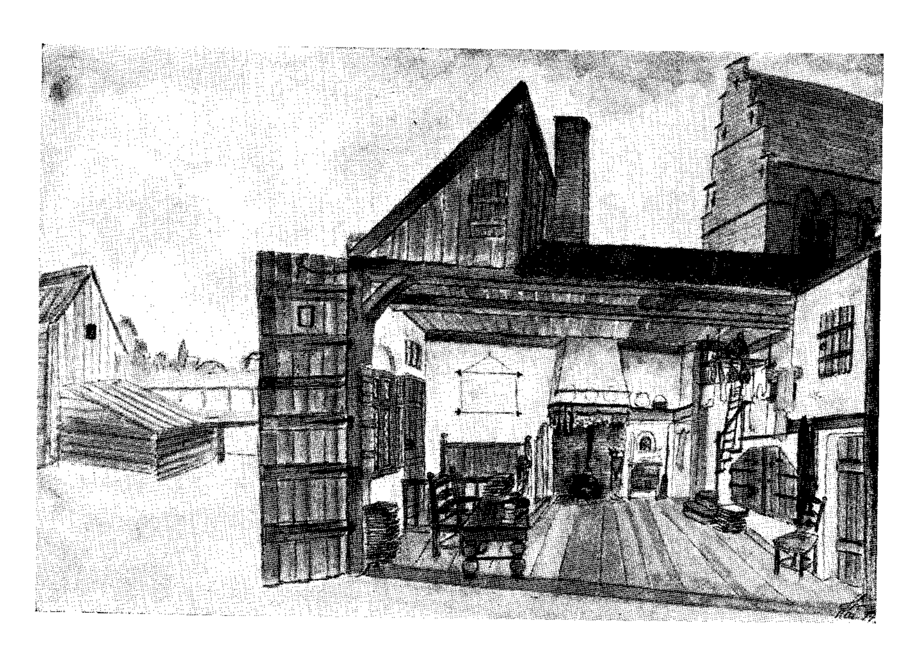




Erste Seite der Klaviersonate in fis-moll, op. 2, in der Handschrift von Johannes Brahms

Von der Wagner-Regeny-Uraufführung der Berliner Staatsoper:





Zwei Bühnenbildrr zu dem Ballett „Der zerbrochene Krug" von Paul Straeter

Wenn es richtig ist, daß Luther in seinen Liedern Silbenzählung angewandt, also jeder Silbe einen gleich schweren Akzent zugewiesen, „ganz klotzig germanisch gemeistersingert" hat (Moser, Melodien der Lutherlieder, 1935), so liegt darin das Anerkenntnis, daß Luther sich um Hebungen und Senkungen gar nicht gekümmert hat, so daß je nach den gewählten Worten an Stellen, wo in der einen Strophe Hebungen stehen, in einer anderen Senkungen zu finden sein können, und umgekehrt.

Da aber der Polyrhythmus oft Hebungen der ersten Strophe ganz scharf herausarbeitet, so wäre er für solche Texte im Verlaufe der verschiedenen Strophen gerade ungeeignet. Eher wäre dann der isometrische Choral, der Isometrie der Worte entsprechend, eine Art mittlerer Linie, auf der sich die Akzentunterschiede mehrerer Strophen am leichtesten und natürlichsten durch lebendiges, biegsames Singen ausgleichen ließen. Der genannte Gelehrte sucht in seinem jüngsten Aufsatz über das polyrhythmische Problem (Zeitschrift f. Kirchenmusiker, 1937, 1) ebenfalls eine mittlere Linie durch die einfach scheinende Formel, daß man die polyrhythmischen, auf einem isometrischen Grundriß beruhenden Notationen nicht streng und starr ausdirigieren und die isometrischen Formen nicht bloß mechanisch ableiern, sondern vielmehr schmiegsam-schwungvoll jeden Stropheninhalt nach dem Wortausdruck herausarbeiten solle — also etwa nach Art der alten Choral-Solosänger. Die erstrebte Erneuerung des Gemeindegesangs, der doch einer gewissen objektiven, aus der Gemeinschaftlichkeit des Tuns hergeleiteten Haltung bedarf, beruhte dann also gerade auf dem Gegenteil, auf einem dem solistischen Rubato-Vortrag ähnlichen Singen. Dann wäre jedoch irgend welche polyrhythmische Aufzeichnung müßig, zumal man, wie schon angedeutet, gar nicht imstande wäre, die feinen Nervenfäden eines freien Vortrags mit unseren groben rhythmischen Zeichen genau wiederzugeben. Das würde ja auch wieder die Freiheit derer, die sich frei aussingen wollen, nur stören.

Nun endlich zu Bach! Wir finden bei ihm den Choral in der mannigfachsten Art verwendet: Als monumentalen cantus firmus in großangelegten, polyphonen Chorsätzen, wie etwa im Einleitungschor der Matthäuspassion, als schlichten oder melismatisch ornamentierten cantus firmus in den Arien oder Duetten der Kantaten und in den Choralvorspielen und schließlich als meist schlichten cantus firmus in unendlich ausdrucksvollem, gewöhnlich vierstimmigem Chorsatze, in dem eigentlichen „Bachschen Choral", wie er sich hundertfach eingestreut und abschließend in den Passionen und Kantaten findet. Wem wäre gerade dieser Bachsche Choral, im Zusammenhange der Werke und losgelöst aus ihm als Einzelwesen, nicht ganz besonders teuer! Bach bedient sich der „degenerierten" ausgeglichenen Form, ja er war an ihrer Gestaltung sogar selbst beteiligt. Zwar war zu seiner Zeit der Ausgleichsprozeß schon ziemlich weit vorgeschritten. Aber er hat auch die alten polyrhythmischen Formen bestimmt gekannt, ohne seine Zuflucht zu Bibliotheken nehmen zu müssen. Sammlungen von alten Chorsätzen und alte Choralbücher waren in allen größeren sächsischen Kantoreien vorhanden.

Sollte man da etwa annehmen, daß Bach, so wie wir ihn als Menschen und Künstler kennen, einfach im Strom mitgeschwommen sei, ohne sich strengste Rechenschaft darüber abzulegen, in welcher Form er den Choral in sein Lebenswerk hineinstellen wolle? Das wäre Gleichgültigkeit dem Choral gegenüber gewesen, der ihm aber im Gegenteil heilig war. Oder soll man etwa einem Bach die Fähigkeit, auch polyrhythmische Gebilde künstlerisch zu verwenden, absprechen? Der Ausgleichungsprozeß war bei Antritt seines ersten Kirchenamtes immerhin erst seit rund 60 Jahren im Gange; und Bach wäre doch wohl der Mann dazu gewesen, dem Fortschritt der Ausgleichung mit der ganzen Kraft seiner Persönlichkeit Widerstand zu leisten, wenn er sich innerlich dazu angetrieben gefühlt und die vorgefundenen Formen als degeneriert empfunden hätte. Selbst wenn man annimmt, daß die Choräle in den Passionen und Kantaten von den Gemeinden mitgesungen werden sollten, was jedoch nicht urkundlich belegt ist und vielleicht mehr beabsichtigt war, als wirklich ausgeführt wurde (vgl. Schering, Bachs Leipziger Kirchenmusik, 1936, S. 192), so hätte Bach, falls er für den Gemeindegesang etwa an Vorschriften gebunden gewesen wäre, doch in den vielen genannten Formen seine Choralbearbeitungen, wo solche Bindung nicht vorlag, auf die alten Formen zurückgreifen können, wenn er gegen den planen Choral Bedenken gehabt hätte. Das ist aber nicht ein einziges Mal geschehen!

Man kann deshalb die Annahme nicht ganz abweisen, daß er eine mehr ausgeglichene Form in jeder Beziehung als das dem Coral am besten Anstehende betrachtet hat. Jedenfalls hat er sich nun einmal für den ausgeglichenen Choral entschieden und sich nicht gescheut, ihn auch mit in seine herrlichen großen Werke zu verweben, was er einem Gebilde, das er nicht recht hätte achten können, gewiß nicht zugebilligt hätte. Er brauchte eben den ganzen festen Quaderbau der ursprünglichen isometrischen Form, nicht die Formen des Polyrhythmus, in denen die Quadern nur verein-

zelt und streckenweise zutage treten, dessen gefälligere und manirierte Krausungen doch nur die Oberfläche, nicht den geistigen Gehalt veränderten, und hatte folgerichtig auch keine Bedenken, daß die späteren barocken Formen dieser Forderung ausgeglichen wurden. Und brauchen wir, um einen Einzelfall heranzuziehen, nicht gerade bei dem Bilde der „festen Burg", mit dem dieser Choral beginnt, die Vorstellung von den Quadern eines uneinnehmbaren Bergfrieds, wogegen in der polyrhythmischen Form erst beim Auftauchen des „alten bösen Feindes" der Quaderbau sichtbar wird? Und wer denkt denn auch, wenn etwa die Matthäuspassion über einen hinrauscht, überhaupt daran, ob die Form, in dem „Wenn ich ein mal soll scheiden" gesungen wird, ausgeglichen ist oder die originale polyrhythmische Fassung Haslers wiedergibt? Und das, was durch einen Bach die denkbar höchste religiöse und künstlerische Weise erhalten hat, sollte im Munde der Gemeinde zu anderer Zeit vom Übel sein?

Wenn jüngst geschrieben worden ist, es ginge nicht an, dem Wort „Bachius locutus - causa finita" (Bach hat gesprochen — der Streit ist zu Ende) eine schlechthin entscheidende Bedeutung beizulegen und zu sagen, daß man sich doch nicht mit dem Polyrhythmus herumzuschlagen brauche, wenn Bach eben mit der ausgeglichenen Form zufrieden gewesen sei, so läßt sich dem entgegenstellen, daß wir nachgeborenen viel kleineren Geister ruhig in Demut eben doch zu Bach als einem Vorbild aufschauen dürfen. Wem, wenn nicht Bach, sollte man denn sonst ein entscheidendes Wort zuerkennen — sogar unter der Möglichkeit daß ihm geschichtliche Erkenntnisse nicht unbedingt recht gäben! Wer die Macht hat, hat auch das Recht! Bachs mächtiges Werk ist unvergänglich; der Polyrhythmus hat es im evangelischen kirchlichen Gebrauchtum nur bis auf rund 150 Jahre gebracht — wenn er überhaupt jemals wirklich von den Gemeinden gesungen wurde!

Es tut einem weh, zu beobachten, wie es jetzt in Kirchenmusikerkreisen hie und da zum guten Ton gehört, den ausgeglichenen, von Bach heilig gehaltenen Choral geradezu hochnäsig zu verachten und jeden als rückständig anzusehen, der nicht mit vollen Backen in das Horn der Zeitforderung des rhythmischen Chorals um jeden Preis stößt, obgleich doch das schon genannte Einheits-Melodienbuch von 181 Melodien rund 60 in der verpönten planen Form bringt. Es wurde sogar einmal allen Ernstes die Ansicht ausgesprochen, daß eine wirklich fromme Gesinnung sich nur in rhythmischem Choralgesang offenbaren könne. (Armer Joh. Seb. Bach, der du dann dermaleinst auch in der Hölle schmoren mußt!) Vielleicht bringt des Rätsels Lösung die Annahme, daß man gegen Bach einen anderen großen Meister der Kirchenmusik ausspielen kann, Heinrich Schütz, dessen choralartige, schlichte Psalmen auf Texten von Cornelius Becker auf polyrhythmischer Grundlage ruhen.

Aber sehen wir das Problem nun einmal von einer ganz anderen Seite an: Unsere großen Meister von Bach bis Reger bekannten in ihren Werken keinen Polyrhythmus und keine artfremden gelehrten Tonarten; sie haben mit ihrer klaren Rhythmik, mit ihrem Dur und Moll das deutsche Volk zu dem erzogen, was es jetzt als Musikvolk ist. Man kann die Entwicklung gerade dieser 240 Jahre nicht gut zurückdrehen. Wohl kann man für die hochbedeutenden Werke einer vor diesem Zeitraum liegenden Epoche Verständnis und Bewunderung erwecken, ja, einzelne Individuen oder kleine Kreise mögen sich auch innerlich so umstellen können, daß sie die Eigenheiten einer historischen Phase als ihrem eigenen Empfinden gemäß anhören oder wiedergeben. Niemals aber wird man große Volkskreise dahin bringen. Und dabei haben wir doch immer noch eine ungeheuer große Zahl von Volksgenossen, denen jegliche Musik höherer Art verschlossen ist. Aber aus Volksgenossen gemeinhin, aus musikalisch mehr oder weniger Gebildeten, ja auch ganz Amusischen setzen sich doch die kirchlichen Gemeinden zusammen, für deren Mund in den Kirchen das edle Einfache und Schlichte das einzig Mögliche ist. Mag das einzelnen hochmusikalisch Gebildeten zu gering sein, so haben sie sich im Bewußtsein der Volksgemeinschaft anzupassen, nicht umgekehrt! Wir sind schon viel zu gelehrt geworden. In den hier zur Rede stehenden Dingen entscheiden aber nicht die Wissenschaftler, deren Arbeit zwar bei sachlichen Erörterungen darüber unentbehrlich ist, sondern die Volksteile, die es angeht, selbst. Mancherlei, was in diesem Zusammenhang wichtig wäre, wird ja auch die Wissenschaft niemals ergründen. So gesehen scheinen die übereifrigen Bestrebungen, auch den Polyrhythmus in die Erneuerung des evangelischen Gemeindegesangs einzubeziehen, was so viel heißt, wie ihn, der niemals volkstümlich war, doch volkstümlich zu machen, als eine rein artistische, von starkem Höhendunst umnebelte Angelegenheit der Herren Kirchenmusiker, denen man es ja nachfühlen kann, daß die unausgesetzte Beschäftigung mit dem planen Choral vielleicht nicht immer so ganz erfrischend ist, aber keine Angelegenheit des Kirchenvolkes. Und weiter: Jedermann weiß, daß die deutsche evangelische Kirche in ihren Grundfesten erzittert, daß unheilvolle Spaltungen sie immer noch zerfleischen. Können wir es uns da überhaupt leisten und es als die

rechte Zeit ansehen, in den Gemeinden mit gewagten polyrhythmischen Experimenten zu arbeiten, dem kirchenpolitischen auch noch einen musikalischen Kampf zuzugesellen, der Fernstehende bestimmt nicht herüberziehen, aber viele kirchlich Gesinnte, die da in Bezug auf Musik geistlich arm sind, verwirren würde? Sähe man aber auch von der Frage ab, ob man die Musik des 16. Jahrhunderts so ohne weiteres wieder mit dem musikalischen Empfinden der Gegenwart verbinden könne, so bestünde immer noch die Unmöglichkeit, die Mehrheit der Gemeinden zwecks Umschulung und Belehrung zu erfassen, überhaupt an sie heranzukommen. In alten Zeiten, wo es noch keine Theater und Kinos, keinen Rundfunk und keine Schallplatten, keinen Sport und keine Einspannung in politische Tätigkeit gab, wo die Kirche der Ort war, der alles dies ersetzte, wo sogar Verfügungen der weltlichen Behörden bekanntgegeben wurden, wo sich eben alles versammelte, lagen die Dinge doch wesentlich anders.

Musik und Tanz in Grimmelshausens „Simplicius Simplicissimus"

Von Rudolf Sonner, Berlin.

Das Städtchen Mömpelgard hat eine ebenso interessante wie wechselvolle Geschichte. Im 15. Jahrhdt. württembergischer Besitz, fiel es 1793 an Frankreich und wurde von da ab Montbéliard genannt. Im Einigungskrieg 1870/71 verknüpfte sich unsterblicher Waffenruhm badischer Regimenter unter General von Werder mit diesem Stadtnamen. In der Literaturgeschichte hat sich dieser Ortsname lebendig erhalten, weil dort 1669 Grimmelshausens „Simplicissimus" erschienen ist.

Als echter Zeitroman gibt er ein wahres Abbild des damaligen Deutschlands. Bis hin zu Goethes „Götz von Berlichingen" besitzen wir keine Darstellung einer deutschen Kulturepoche von ähnlicher Totalität. Sein Verfasser Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen wurde 1625 zu Gelnhausen in Hessen geboren. Mit zehn Jahren wurde er von hessischen Soldaten verschleppt, stand bis zum Friedensschluß 1648 unter den Waffen und wurde dann bischöflich Straßburgischer Amtsschultheis zu Renchen im Badischen Schwarzwald. Trotz des unsteten Kriegslebens hat er sich umfangreiche und gelehrte Kenntnisse erworben, wie das unwiderleglich aus seinen Schriften hervorgeht.

Zum vollkommenen Bildungsgrad der damaligen Zeit gehörte auch das Wissen um die Musik. Da Grimmelshausen wohl ein gut Teil seiner eigenen Erlebnisse in seinen Roman hineinverwoben hat, ist anzunehmen, daß er selbst einige der von ihm öfter angeführten Instrumente selbst gespielt hat. Im Spessart beginnen die Abenteuer des jungen Helden. Hier wächst Simplicissimus als Hirtenknabe auf und wir erfahren, daß er „ein trefflicher Musikus auf der Sackpfeife" war. Das Spiel auf diesem Hirteninstrument diente nicht nur der eigenen Unterhaltung, sondern sollte auch „vor dem Wolf beschützen". Als Simplicissimus allein auf der Wiese ist, macht er auf seinem Dudelsack „so gut Geschirr", d. h. Lärm, um sowohl seine Selbstsicherheit zu erhöhen als auch den gefürchteten Herdendieb abzuhalten. Als ihm das noch nicht genügend erscheint, beginnt er auch zu singen. Er stimmt ein Liedlein an, das er von seiner Pflegemutter gelernt hat und das die Leiden und Freuden des Bauernstandes behandelt. Einen ewig unvergeßlichen Eindruck macht auf den für Musik empfänglichen Knaben das Lied des Einsiedlers, das er in der ersten Nacht in der Einsiedelei hört:

> Komm, Trost der Nacht, o Nachtigal!
> Laß Deine Stimm mit Freudenschall
> Auffs lieblichste erklingen:
> Komm, komm und lob den Schöpfer Dein,
> weil andre Döglein schlaffen seyn,
> Und nicht mehr mögen singen:
> Laß Dein Stimmlein
> Laut erschallen, denn vor allen
> kanstu loben
> Gott im Himmel hoch dort oben!"

Später, als Simplicissimus unter recht ehrenvollen Bedingungen von den Schweden gefangen gesetzt wird, übt er sich nicht nur im Gesang, sondern auch „auf allerhand Instrumenten". Seine natürliche musikalische Veranlagung wird entdeckt durch den Pfarrer des „Gubernators" in Hanau, auf dessen Veranlassung er dann Unterricht von einem Lautenisten bekommt. Schnell begriff er dessen Kunst, ja, er übertraf sogar bald seinen Lehrmeister, weil er besser als dieser „darein singen konnte". Beide Fähigkeiten, Lautenspiel und Gesang, sind ihm oft sehr zustatten gekommen und haben ihm nicht selten seine oft schwierigen

Lagen erleichtern helfen, so, als er gefangen vor den Obristen in Magdeburg gebracht wird. Simplex wird reichlich bewirtet, läßt sich dann „mit der Laute und seiner Stimme hören".
Die Wirren des Dreißigjährigen Krieges bringen es mit sich, daß Simplicissimus mehrfach seinen Herrn wechselt. Für eine Zeitlang ist er „Reuterjunge" bei einem Rittmeister, dem er auf dem Marsch den Küraß nachtragen muß und im Quartier hatte er ihm auf der Laute vorzuspielen.
Welche Bedeutung die Laute im damaligen Leben hatte, ist bekannt und braucht wohl nicht mehr dargestellt zu werden. Sie war das Instrument des häuslichen Musizierens und diente ebensowohl zur Ausschmückung der Festlichkeiten. Es war ungeschriebenes Gesetz, daß der gute Gesellschafter sich auf das Lautenspiel verstand, und Simplicissimus betont ausdrücklich, daß er „ohn das Lautenschlagen" bei der Damenwelt nichts hätte ausrichten können. Seiner nachmaligen Frau gibt er Unterricht im Lautenspiel, verfaßt wohl auch selbst Texte, oft sogar aus dem Stegreif. Er übte also noch die uralte Improvisationspraxis, wie sie im germanischen Kulturkreis lebendig gewesen war und von der uns Beda in seiner im 7. Jahrhundert verfaßten Kirchengeschichte erzählt. Bei den Gelagen der Angelsachsen ging das „Saitenspiel" von Hand zu Hand, und jeder der anwesenden Gäste mußte ein Lied zu seinen Klängen singen. Wenn Simplicissimus dem Kölner Kaufherrn im Lied seinen Geiz vorhält, so verfolgt er dabei die alte Technik des Rügenliedes. In Frankreich erhält Simplicissimus auf Grund seines Lautenspiels Anstellung bei einem Medicus bei „guter Bestallung samt seinem Tisch", außerdem mußte er dessen beide Söhne in der Kunst des Lautenspiels unterrichten. In Paris läßt er sich auch in „ansehnlicher Gesellschaft" hören und gefällt so gut, daß der Ceremonienmeister nur bedauert, daß er ihn nicht dem König und der Königin vorstellen kann, weil Simplicissimus französische Sprachkenntnisse fehlen. Jedenfalls ist aber der Erfolg seiner Kunst so groß, daß ein adliger Herr seinen Unterricht begehrt.
In der behaglichen Zeit seines Aufenthalts in Soest hat Simplicissimus weiterhin eifrige Musikstudien getrieben. Er nahm Unterricht bei dem dortigen Organisten in Kompositionslehre, Laute, Harfe, Cembalo und Gesang, woraus zu ersehen ist, daß er seine Studien ernsthaft und umfassend betrieb.
Eine Reihe anderer Instrumente sind außer den genannten noch angeführt, die zwar Simplicissimus nicht selbst spielt. So findet auch die Maultrommel Erwähnung. Eine Abbildung dieses durch die Erfindung der Mundharmonika verdrängten Volksinstrumentes findet sich im „Triumphzug Kaiser Maximilians" von Hans Burgkmair 1515. Zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts gelang es diesem Instrument, eine Zeitlang sich die Konzertsäle zu erobern.
Da Grimmelshausen von 1635 bis 1648 den Krieg mitgemacht hat, ist es begreiflich, daß wir auch einiges über die Militärmusik der damaligen Zeit zu erfahren bekommen. Daß diese nicht etwa schon so durchorganisiert war wie etwa heute bei unserer Wehrmacht mit ihren Spielmannszügen und Regimentskapellen, liegt auf der Hand. Trommler und Pfeifer spielten allerdings schon bei den Landsknechten eine hervorragende Rolle. Seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts finden wir sie im Heeresdienst. Zu den Aufgaben des „Trommelschlägers" gehörte nach Simplicissimus das Spielen des Zapfenstreiches sowie der „Scharund Tagwacht". Auch in der Schlacht traten die Spielleute in Erscheinung. Über Schlachtenlärm und Schlachtenmusik schreibt Grimmelshausen: „Das greuliche Schießen, das Gekläpper der Harnische, das Krachen der Piken und das Geschrei beider, der Verwundeten und Angreifenden, machten neben den Trompeten, Trommeln und Pfeifen eine erschreckliche Musik!" Auf einen, der die Materialschlachten des Weltkrieges erlebt hat, würde die Schlachtmusik und das Kampfgetöse der Schlachten des Dreißigjährigen Krieges wohl kaum einen erschütternden Eindruck mehr machen. Die Pfeifer und Trommler scheinen gesellschaftlich wie musikalisch keine besondere Achtung genossen zu haben; denn Simplicissimus berichtet über seinen Aufenthalt im Elsaß: „Etliche konnten und trieben etwan ein Handwerk; ich Tropf hatte aber keins gelernt. Zwar wann man einen Musikanten vonnöten gehabt hätte, so wäre ich wohl bestanden; aber dasselbe Hungerland behalf sich nur mit Trommeln und Pfeifen."
In hohem Ansehen dagegen stand der Trompeter. Über sein Aufgabengebiet erfahren wir von Grimmelshausen, daß er zum Kampf blies und daß er mit seinem Blasen die belagerte Festung zur Übergabe aufforderte, Angaben, die sich genau mit denen des „heroischen Trompeters" Johann Ernst Altenburg, der 1795 in Halle seinen „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch geschrieben und mit Exempeln erläutert" herausgab, decken. Wenn Grimmelshausen die vornehme Lebenshaltung eines adligen Herrn besonders unterstreichen will, betont er ausdrücklich, daß er einen eigenen Trompeter hatte. Der Trompeter nahm eine bevorrechtigte Stellung ein und die Vorrechte und Vorzüge waren ihm besonders

verbrieft. Johann Ernst Altenburg betont diese Privilegien der Trompeter ausdrücklich: „Ein Hauptvorzug ist die schon 167 Jahre ertheilte Confirmation ihrer Freiheitsbriefe oder Reichsprivilegien unter den K. Kaysern Ferdinand II. 1623 und 1630. Ferdinand III. 1653. Joseph I. 1660. Karl VI. 1713. Franz I. 1747. und Joseph II. 1767." Seit dem Dreißigjährigen Krieg sind diese Rechte also immer wieder aufs neue verbrieft worden. Daß aber schon im 14. Jhdt. die heroische Kunst der Pauker und Trompeter in Deutschland in hohem Ansehen gestanden hat, geht aus der Tatsache hervor, daß 1384 Herzog Philipp von Burgund seinen Pauker" auf die Schule seines Handwerks" nach Deutschland schickt.

An gebräuchlichen Musikinstrumenten nennt Grimmelshausen noch die Schalmei, die Harfe und das Kielklavier, das schlechtweg nach dem Sprachgebrauch jener Zeit Instrument heißt. Für den zeitgenössischen wie für den heutigen Leser ist nachfolgende Beschreibung bemerkenswert: „Albertus Magnus machte ein ehernes Haupt, welches ausdrückliche verständliche Worte redete." Einen ähnlichen Fall hat uns Brunner aus Nürnberg 1738 als „sprechende Puppe" beschrieben. Wenn ihr Erfinder sie eine „Sprachmaschine" nannte, so war das erheblich übertrieben; denn sie sprach ja nicht aus sich selbst — wie etwa heute unser Grammophon — sondern gab nur das wieder, was in einem entfernt liegenden Raum in einen Schalltrichter hineingesprochen wurde, dessen Röhrensystem im Munde der Puppe endigte. Volkskundlich bedeutungsvoll ist, daß Grimmelshausen gerade Albertus Magnus zitiert, zumal sich um die Figur dieses Dominikaners recht früh schon Sagen woben und der als der große Zauberer galt, dessen Züge das Volk später auf Faust übertrug.

Wenn Grimmelshausen mit besonderer Liebe von solchen Kuriositäten erzählt, so ist das als Zugeständnis an den damaligen Zeitgeschmack zu werten.

Das mag auch für den Hörapparat gelten, den Simplicissimus uns als seine eigene Erfindung folgendermaßen schildert: „Darneben erdachte ich ein Instrument, mit welchem ich bei Nacht, wann es windstill war, eine Trompete auf drei Stund Wegs von mir blasen, ein Pferd auf zwo Stund schreien oder Hunde bellen und auf eine Stunde weit die Menschen reden hören konnte, welche Kunst ich sehr geheim hielt und mir damit ein Ansehen machte, weil es bei jedermann unmöglich zu sein schien. Bei Tag aber war mir besagtes Instrument, welches ich gemeiniglich neben einem Perspectiv im Hosensack trug, nicht so viel nutz, es wäre dann an einem einsamen stillen Ort gewesen; denn man mußte von den Pferden und dem Rindvieh an bis auf den geringsten Vogel in der Luft oder Frosch im Wasser alles hören, was sich in der ganzen Gegend nur regte und eine Stimme von sich gab, welches dann nicht anderst lautete, als ob man sich wie mitten auf einem Markt unter viel Menschen und Tieren befände, deren jedes sich hören läßt, da man vor des einen Geschrei den andern nicht verstehen kann". Damit hat Grimmelshausen jene akustischen Apparate vorgeahnt, die heute von den modernen europäischen Armeen benutzt werden.

Weiterhin weiß Simplicissimus von seltsamen Musikinstrumenten zu berichten, die er auf dem Hexensabbat gehört und gesehen hat. Die Spielleute „hatten anstatt der Flöten Zwerchpfeifen und Schalmeien nichts anderes als Nattern, Vipern und Blindschleichen, darauf sie lustig daher pfiffen. Etliche hatten Katzen, denen sie in Hintern bliesen und auf dem Schwanz fingerten; das lautete den Sackpfeifen gleich. Andere geigten auf Roßköpfen wie auf dem besten Diskant..."

Das klingt nun alles recht phantastisch und unglaubwürdig, und doch steckt ein Stück uralten Brauchtums in diesen für einen Hexensabbat genügend schauerlichen Aufzählungen. Man halte doch dagegen die Tatsache, daß noch 1778 am Niederrhein das Fest des Flachs- und Hanfschwingens gefeiert wurde, wobei zu dem dazugehörigen Tanz auf einem mit Katzendarm bespannten Pferdeschädel Musik aufgeführt wurde. Die Bedeutung des Pferdeschädels bei dem germanischen Kult ist hinreichend bekannt. Die Katze war das der Göttin Freya geheiligte Tier.

Auch die Beschreibung des Tanzes der Hexen mutet zunächst als reichlich phantastische Dichtung an, wenn Grimmelshausen ihn folgendermaßen schildert: „Diese tanzten einen wunderlichen Tanz, dergleichen ich mein Lebtag nicht gesehen; dann die hatten sich bei den Händen gefaßt und viel Ring ineinander gemacht mit zusammengekehrten Rücken . . . also daß sie die Angesichter herauswärts kehrten. Der Innerring bestund etwan in 7 oder 8 Personen, der ander hatte wohl noch so viel, der dritte mehr als diese beide und sofortan . . . Und weil ein Ring oder zwei um den andern links — und die andere rechts herum tanzten, konnte ich nicht sehen, wieviel solcher Ringe gemacht, noch was sie in der Mitten, darum sie tanzten, stehen hatten." Auch hinter diesem Hexentanz steckt uraltes Brauchtum. Was Grimmelshausen hier beschreibt, ist ein astraler Kreistanz, der sich über den mittelalterlichen Treialtrei bis in das Brauchtum unserer Tage erhalten hat. Im Salzburgischen heißt dieser Kreistanz „Rädel". Am meisten verdeutlicht ist dieses Sonnenrad in einem Männertanz im Mährischen, wo beim Tanz

sogar ein Rad mit Speichen dargestellt wird. So überliefert uns Grimmelshausen — wenn auch unbewußt — ältestes Brauchtum, das in religiösen Vorstellungen wurzelte, die das mittelalterliche Christentum in einen Hexensabbat umfälschte. Die germanische Vorstellung vom alten Wind- und Totengott Wodan klingt an, wenn Grimmelshausen von seltsamen Arten von Aufzügen berichtet, daß man „vermeinen hätte mögen, es wäre das wütende Heer gewesen, davon uns die Alte soviel wunderlichen Dings erzählt haben". Auch der von Grimmelshausen gebrauchte Ausdruck „Am Totenreihen nachfolgen" für Sterben, zeigt, daß die alte indogermanische Vorstellung des tanzenden Todes noch lebendig ist. Auf derselben Ebene liegt der Bericht, der uns kündet, daß während des Dreißigjährigen Krieges in Leipzig die Sitte aufgekommen sei, nachts auf den Kirchhöfen über den Gräbern den Schwerttanz aufzuführen. Dies deckt sich wiederum mit dem altgermanischen Totenritual.

Kulturhistorisch ebenso wichtig wie diese Schilderungen sind die Berichte Grimmelshausens über den zeitgenössischen Tanz. Es ist auch heute noch in Fachkreisen vielfach die Meinung verbreitet, als habe zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges der französische Gesellschaftstanz fast ausschließlich Deutschland beherrscht. Gestützt wurde diese Anschauung durch die 1612 erschienene „Terpsychore" betitelte Sammlung französischer Tänze, „wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Franckreich gespielet . . .", die der Wolfenbütteler Kapellmeister Michael Praetorius herausgab. Immerhin zeigt ein Vergleich der beiden vorliegenden Kulturdokumente, daß Norddeutschland sich fremden Kultureinflüssen gegenüber bereitwilliger zeigte als der Süden; denn jener Tanz, den Grimmelshausen beschreibt und der sogar von Adeligen beim Ballabend des „Gubernators" getanzt wurde, ist der alte deutsche Dreher. Es ist derselbe Tanz, von dem schon 1525 der Nürnberger Meistersinger Kunz Has berichtet unter dem Namen „Weller". Dreher und Weller aber sind nach dem „Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache, Straßburg 1910" von F. Kluge die ersten Belege des Wortes Walzer. Wie der Wiener Professor Lach nachgewiesen, hat diesen Tanz Kaiser Ferdinand III. (1637—1657) den französischen Tänzen stets vorgezogen. Daß Simplicissimus das Tanzen an sich „vor eine unsinnige Torheit" hielt, können wir ihm nach seinen wenig rühmlichen Erlebnissen beim ersten Tanzabend, der im Gänsestall endigt, nicht verdenken. Dennoch zeigt er später, als ihm genügend geldliche Mittel zur Verfügung stehen, männlichen Charakter, indem er dem Tanzen das Fechten vorzog.

Aus der Vielfältigkeit dieses bedeutendsten deutschen Romanes des 17. Jhdt. haben wir den Ausschnitt „Musik und Tanz" behandelt. Wenn auch diese Kunstäußerungen innerhalb des Romans nur als Stimmungswerte auftreten, so vermitteln sie uns doch ein anschauliches Bild des deutschen kulturellen Lebens jener Zeit, das deswegen für uns besonders bedeutungsvoll ist, weil sich auch hier wieder zeigen läßt, wie der germanische Unterstrom immer wieder im Verlauf der Jahrhunderte aus seinen Verschüttungen hervorgebrochen ist.

Ludwig van Beethoven widmet die „Neunte" dem preußischen König

Von Walter Nohl, Berlin.

Schon 1817/18 hatte Beethoven die Arbeit an der 9. Sinfonie begonnen. In den folgenden Jahren aber hatte ihn das Schaffen an der gewaltigen Missa solemnis fast unaufhörlich in Anspruch genommen. Ende 1822 war ihm der Gedanke gekommen, die 9. Sinfonie für die Philharmonische Gesellschaft in London zu komponieren.

In einem Briefe an Ferdinand Ries vom 20. Dezember 1822 schreibt Beethoven: „Mein lieber Ries! Überhäuft beschäftigt, konnte ich Ihr Schreiben vom 15. November erst jetzt beantworten. — — Mit Vergnügen nehme ich den Antrag an, eine neue Symphonie für die philharmonische Gesellschaft zu schreiben. Wenn auch das Honorar von Engländern nicht in Verhältnis mit den übrigen Nationen gebracht werden kann, so würde ich selbst umsonst für die ersten Künstler Europas schreiben, wäre ich nicht noch immer der arme Beethoven. Wäre ich nur in London, was wollte ich für die philharmonische Gesellschaft nicht alles schreiben! Denn Beethoven kann schreiben, Gott sei Dank! — sonst freilich nichts in der Welt . . ." Auch in dem langen Brief Beethovens an den Erzherzog Rudolph vom 1. Juli 1823 erwähnt Beethoven die „Neunte": „ . . . Ich schreibe jetzt eine neue Symphonie für England für die philharmonische Gesellschaft und hoffe selbe in Zeit von 14 Tagen gänzlich vollendet zu haben . . ." —

Schindler berichtet in seinem „Ludwig van Beethoven" über die Arbeit an der 9. Sinfonie: „Im Laufe des Juni (1823) . . . ging es unverweilt mit vollen Segeln auf die neunte Sinfonie los, für die bereits einige Notate sichtbar gewesen. . . . Bis um die Mitte August sah man bereits starke Hefte mit Notierungen zu dem neuen Werke. . . . Erst mit den letzten ihrem Winteraufenthalte zufliegenden Zugvögeln kam unser Meister diesmal wieder nach Wien zurück; es war bereits Ende Oktober. Er bezog diesmal eine Wohnung in der Ungergasse (Vorstadt Landstraße), nahe dem Stadttore. Die neue Sinfonie war bis auf den 4. Satz fertig, d. h. im Kopfe, die Hauptgedanken festgehalten in den Skizzenheften.
Gegen seine Gewohnheit ließ er manches über diese neue Schöpfung fallen, so auch, daß er mit dem vierten Satze noch nicht einig mit sich selber sei, zunächst hinsichtlich der zu wählenden Strophen aus Schillers Ode „An die Freude". Mit außerordentlichem Fleiße hielt er sich an der Ausarbeitung der ersten Sätze in Partitur, die wohl unter allen seinen andern Partituren als Muster von Sauberkeit, Deutlichkeit gelten kann; nicht minder zeichnet sie sich aus durch eine äußerst geringe Anzahl von Korrekturen.
An die Ausarbeitung des vierten Satzes gekommen, begann ein selten bemerkter Kampf. Es handelte sich um Auffindung eines geschickten Modus zur Einführung der Schillerschen Ode. Eines Tages ins Zimmer tretend, rief er mir entgegen: „Ich hab's, ich hab's!" Damit hielt er mir das Skizzenheft vor, wo notiert stand: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen", worauf eine Solostimme unmittelbar den Hymnus „An die Freude" begann. Allein diese Idee mußte später einer unstreitig zweckentsprechenderen weichen, nämlich: „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere". . . .
Schon im Februar des folgenden Jahres 1824 war diese kolossale Schöpfung bis zur letzten Feile fertig. . . ."
Ende April 1824 schrieb Schindler in ein Konversationsheft: „Der Brud. will wissen, Sie hätten ein ganzes Jahr gearbeitet an der Symph. quod nego. Im Dezember haben Sie angefangen. Nicht wahr?" —
In den Konversationsheften hören wir fast nichts von der Arbeit an der 9. Sinfonie.
Im Anfang 1823 fragt Graf Lichnowsky in einem Heft: „Wie ist es mit der Sinfonie? — Ist die Symphonie das Notwendigste, um die Leute zu electrisieren?" Und etwas später „Haben Sie die Symphonie schon angefangen?"
Zur selben Zeit schreibt der „liebenswürdige Freund" Bauer (k. k. Gesandtschaftssekretär), der nach England reisen will, in ein Heft: „Wenn die neue Symphonie fertig ist, so dürfte selbe blos bey Herrn Wocher (Kabinettskurier des Fürsten Paul Esterhazy) im Esterhazyschen Hause abgegeben werden, der sie mir bey der ersten Kourier-Gelegenheit nach London schicken wird, wo ich sie gleich übergeben werde."
Ende April 1823 mahnt der Bruder Johann: „Die Simfonie ist dringend nöthig nach London mach daher nichts anderes jetzt." —
Der Gedanke daran, wem er das große Werk widmen könnte, beschäftigte Beethoven seit 1823. Schindler schlug Ries vor. Er schrieb im Februar 1823 in ein Heft: „Machen Sie dem Ries die Freude mit einer Dedication, er hat es durch seine Gefälligkeiten verdient. Ja, Meister, es ist dies meine ernste Meinung; wie er es jetzt wünscht an seine Frau."
Beethoven ist einverstanden und schlägt die Klaviersonate op. 26 in As-Dur vor. Schindler bemerk dazu: „Die Sonate in As — bin einverstanden."
Aber Beethoven hat Größeres mit der „Neunten" vor. Im April 1824 schreibt Schindler: „Wer hat den Vorzug bey der Dedication der Symph., Ries oder der König von Preußen?" —
Es ist also schon davon die Rede gewesen, die Sinfonie dem König von Preußen zu widmen.
Ende April hören wir von dem Bruder, der sich natürlich auch mit dem Gedanken an eine vorteilhafte Dedikation beschäftigt: Was die Dedication der Sinfon. betrifft, so war dies nur eine Anfrage des Kirchhofer für Ries, und muß auf keinen Fall seyn — —"
(Von Franz Kirchhofer, Buchhalter in einem Großhandlungshause in Wien, sind mehrere Briefe an Beethoven bekannt geworden, die sich mit der 9. Sinfonie beschäftigen.)
Der Bruder: „Ries hätte es gern gesehen, weil er bald von London fortgeht. —
Ich erklärte ihm, daß es mit diesem Werke schwerlich sein könnte, worauf er auch nicht weiter mehr etwas sagte. — Er rechnet auf keinen Fall mehr darauf."
Auch Karl Holz nimmt an dieser Angelegenheit teil. In einem Heft vom August 1825 schreibt er: „In dieser Epoche halte ich Preußen für jeden Fall vorzuziehen. Man hat in Berlin erst vor kurzem Ihre Symphonien kennen lernen, und mit Enthusiasmus aufgenommen.
Ich glaube doch nicht, daß Spontini dagegen Kabale machen sollte."
(Der Italiener Gasparo Spontini war seit 1820 allmächtiger Musikdespot in Berlin, wohin ihn König

Friedrich Wilhelm III. als Generalmusikdirektor berufen hatte. Sein Eigendünkel und Ränkespiel im Kampf mit Gegnern machte ihm viele Feinde.)
Im Januar 1826 schreibt Holz: „Ich sagte, daß Sie die Sinfonie dem Preußen dediciren werden. Art (aria, der Verleger) findet es sehr gut."
Aus den letzten Eintragungen ersehen wir, daß Beethoven entschlossen war, seine 9. Sinfonie dem Preußenkönig zu widmen. Es war wohl außerdem auch noch der Kaiser von Rußland in Betracht gekommen.
Am 28. Januar 1826 schrieb Beethoven an Schott-Mainz, der die Herausgabe der Sinfonie bewerkstelligte: „Wegen der Dedication der Sinfonie werde ich Ihnen in kurzer Zeit Bescheid geben, sie war bestimmt, dem Kaiser Alexander gewidmet zu werden; die vorgefallenen Ereignisse veranlassen aber diesen Vorzug. . . ." Wahrscheinlich hatte Beethoven bei dem Fürsten Galitzin angefragt, ob er dem Kaiser von Rußland die 9. Sinfonie widmen könnte. Dieser hatte ihm geschrieben, daß alle Künstler, die dem Kaiser ein Werk zu widmen wünschten, sich an den Minister des Auswärtigen Amtes wenden müßten. Das paßte Beethoven nicht. —
Was trieb Beethoven nun dazu, eines seiner größten Werke dem König von Preußen zu widmen? Der fromme, sparsame, vornehm bescheidene König Friedrich Wilhelm III. war nicht gleich seinem Vater musikalisch; er spielte kein Instrument, und in seinen jüngeren Jahren war sein Musikbedürfnis gestillt, wenn seine Gemahlin, die er schwärmerisch liebte und verehrte, die Königin Luise, ihm ein einfaches Lied vorsang. — Später wurde er Musikliebhaber, besuchte die Oper und liebte besonders heldisch-kriegerische Musik, was wohl auf den Einfluß Spontinis zurückzuführen ist. — Wir dürfen es ruhig aussprechen: es war das Verlangen nach einer königlichen Auszeichnung, nach einem Orden!
Aus manchen Notizen, die sich Beethoven wegen Ordensauszeichnungen machte, die andere erfuhren, können wir seine Anteilnahme an solchen begehrenswerten Verleihungen erkennen.
So macht er sich im Januar 1825 die Notiz: August Dannecker Kreuz des Wladimir-Ordens. (August ist wohl der Monat der Verleihung. Der Bildhauer Johann Heinrich von Dannecker (1758 bis 1841) Zögling der Karlsschule und Kamerad Schillers, ist besonders durch seine Schillerbüste bekannt. Er schuf auch das Standbild eines „Christus" in der Neuen Kirche zu Moskau.) Im Januar 1826: preußisch der rothe Adler orden 3 ter klaße dem Hofprediger Ammon (Anm.: Christoph Ammon (1766—1850) war Hofprediger in Dresden.)
Im März/April 1826: † Stift erhiel(t) den rothen Adler Orden 2 ter klasse von preußen. (Stift war Hofarzt des österreichischen Kaisers.)
An den alten Jugendfreund Franz Wegeler schrieb Beethoven am 7. Oktober 1826: „ . . . Von meinen Diplomen schreib ich nur kürzlich, daß ich Ehrenmitglied der k. Gesellschaft der Wissenschaften in Schweden, ebenso in Amsterdam und auch Ehrenbürger von Wien bin. — Vor kurzem hat ein gewisser Dr. Spieker meine letzte große Symphonie mit Chören nach Berlin mitgenommen; sie ist dem Könige gewidmet, und ich mußte die Dedikation eigenhändig schreiben. Ich hatte schon früher bei der Gesandtschaft um die Erlaubnis, das Werk dem König zueignen zu dürfen, angesucht, welche mir auch von ihm gegeben wurde. Auf Dr. Spiekers Veranlassung mußte ich selbst das korrigierte Manuskript mit meinen eigenhändigen Verbesserungen demselben für den König übergeben, da es in die königl. Bibliothek kommen soll. Man hat mich da etwas von dem Roten Adlerorden 2. Klasse hören lassen; wie es ausgehen wird, weiß ich nicht. Denn nie habe ich derlei Ehrenbezeigungen gesucht, doch wäre sie mir in diesem Zeitalter wegen manches anderen nicht unlieb . . ."
Beethoven sprach auch mit seinen Vertrauten über die Verleihungen eines Ordens.
Im Mai 1826 schreibt der Neffe Karl allerdings auf: „Ich glaube, daß ein Orden dich nicht m e h r erhöhen kann, als du es ohnehin schon bist! Der Leibarzt Stift hat gegen 10 Orden, und in 20 Jahren denkt doch kein Mensch mehr an ihn.
Der Orden glaub ich nutzt nichts; wenn es der A d e l wäre, würde es vielleicht viel nützen."
Aber als Beethoven im Juni/Juli 1826 mit Holz über die Widmung der 9. Sinfonie für den König von Preußen spricht, schreibt dieser ins Heft: „Geld wird schwerlich dafür einkommen, wahrscheinlich eine Brillant-Dose, oder dergleichen, wenn nicht gar ein Orden, der im Grunde weniger kostet."
Und als Beethoven in einem Gespräche mit Holz sichtlich ganz offen seinen Wunsch nach einem Orden geäußert hat, spricht dieser die Überzeugung aus: „Dieser Wunsch könnte durch den Gesandten vorgetragen werden, dann bekommen Sie ihn gewiß.
Wie Spontinis Orden pour le merite, oder rother Adlerorden 3. Klasse." —
Holz erwärmte sich nun für diese Angelegenheit, und während der Anwesenheit Spikers (des königl. Hofbibliothekars aus Berlin) in Wien spricht er mit diesem und berichtet Beethoven: „Ich sagte auch vom Orden; er findet, daß gar keine Hindernisse dagegen sind, und daß er es nur dem Könige sagen darf, so ist es in wenigen Tagen entschieden."

(Hierzu hat Schindler mit Tinte zwei Fragezeichen gemacht. An den Rand hat er außerdem geschrieben: entsetzlich, was Holz alles aus B—n machen wollte, und wozu ihm dieser das Ohr geliehen! — wie werden die Berliner staunen, wenn Sie dies und dergleichen noch lesen!)

Holz fährt fort: „Er sagt, es gehe sehr leicht mit dem Orden, der König ist sehr für Sie eingenommen. —

Spiker kommt morgen früh 9 Uhr mit Tobias (Haslinger) zu Ihnen, dann können Sie alles besprechen. —

Linke (der Cellist des Schuppanzigh-Streichquartetts) hat einen Freund in Berlin, den Bürgermeister Detz (Deetz hatte 1823 Beethoven in Hetzendorf besucht), der sehr viel bei dem König vermag, und Ihr Verehrer ist! Er könnte auch Ihr Gesuch unterstützen. —

Es braucht dann weiter kein Gesuch, oder sonst etwas, der Orden kommt früher, als Sie es vermuthen. —

Zu gleicher Zeit, wenn Sie die Sinfonie dem Gesandten geben, und er sie an den König abschickt, und Ihren Wunsch ihm ans Herz legt, soll Schlesinger (der Berliner Verleger) davon benachrichtigt werden. Dann wird er zu gleicher Zeit in der musikalischen Zeitung dieses Geschenkes von Ludwig 18. erwähnen, damit der preußische König aufmerksam wird hierdurch. (Ludwig XVIII., König von Frankreich, hatte Beethoven nach Empfang der Missa solemnis, auf die er subskribiert hatte, eine kostbare schwere goldene Medaille geschickt.) —

Schindler freilich erzählt in seinem Buche: „Ob nun aus eigenem Interesse oder zufolge allerhöchsten Auftrages, genug: Fürst von Hatzfeld ließ den Tondichter durch Hofrat Werner fragen, ob er nicht den fünfzig Dukaten einen königlichen Orden vorzöge. Unverzüglich antwortete Beethoven: Fünfzig Dukaten!"

Schindler bemerkt noch dazu: „Der arme, schwer bedrängte Meister war des baren Geldes so sehr bedürftig, und man offerierte ihm ein Ordensband auf den Rock! Ich war Zeuge dieses Vorfalls. Kaum hatte der Kanzleidirektor das Zimmer verlassen, als der aufgeregte Beethoven sich in sarkastischen Bemerkungen über das Jagen nach Ordensbändern ausließ, die nach seinem Dafürhalten meistens auf Kosten der Heiligkeit der Kunst erobert seien."

Beethoven scheint übrigens selbst über diese Antwort nachgedacht und sich darüber Sorgen gemacht zu haben. Ein Brief an Schindler beginnt: „Anfang. Papageno, sprechen Sie nichts, was ich von Preußen sprach. Es ist nichts darauf zu halten, nur Martin Luthers Tischreden gleich zu stellen; ich ersuche meinen Bruder ebenfalls, das Schloß nicht abzulegen, und nicht unter oder ober der Selchwurstgasse hören zu lassen . . ." Wenn das von Schindler Erzählte so ist, wie er es darstellt, so wissen wir, was wir von solchen plötzlichen Aufwallungen des Meisters zu halten haben. Aus dem Vorangehenden läßt sich — aus sicheren Quellen — leicht schließen, wie Beethovens Meinung in diesem Punkte wirklich war. —

Beethoven hatte also durch den Fürsten Hatzfeld anfragen lassen, ob er die Zueignung wagen dürfe, und hatte eine zustimmende Antwort erhalten. Fürst Hatzfeld (1756—1827) war Preußischer Gesandter am Kaiserlichen Hofe in Wien; er starb kurz vor Beethoven.)

Das Begleitschreiben zu der von Beethoven selbst gefertigten Abschrift der Sinfonie lautet:

„Euer Majestät! Es macht ein großes Glück meines Lebens aus, daß Ew. Majestät mir gnädigst erlaubt haben, allerhöchst Ihnen gegenwärtiges Werk zueignen zu dürfen. Ew. Majestät sind nicht bloß Vater allerhöchst Ihrer Unterthanen, sondern auch Beschützer der Künste und Wissenschaften; um wie viel mehr muß mich also Ihre allergnädigste Erlaubnis erfreuen, da ich selbst so glücklich bin, mich als Bürger von Bonn unter Ihre Unterthanen zu zählen.

Ich bitte Ew. M., dieses Werk als ein geringes Zeichen der hohen Verehrung allergnädigst anzunehmen, die ich allerhöchst Ihren Tugenden zolle. Ew. Majestät unterthänigst gehorsamster Ludwig van Beethoven."

Den Gedanken, in dem Schreiben an den König zu betonen, daß Beethoven als Sohn der Stadt Bonn unter die preußischen Untertanen zu rechnen sei, hatte Bruder Johann ihm eingegeben. Kurz vor der Abreise nach Gneixendorf, dem Gute des Bruders, notiert sich Beethoven: „wegen der dedicati — Hofbibliothekar des Königs".

Der Bruder schreibt in das Heft: „Um 9 Uhr früh werd ich mit dem Wagen kommen, damit du bis dahin Zeit hast, den Brief an den König zu machen, daß ich ein Unterthan Euer Majestät bin!" —

Hier ist nun zunächst noch zu bemerken: Das nicht ganz vollständige Originalmanuskript der „Neunten" schenkte Beethoven kurz vor seinem Tode, auf dem letzten Krankenbette liegend, seinem dienstfertigen und treuen Freunde Schindler, der in allen Zimmern der Wohnung nach Chor- und Orchesterstimmen suchte und dabei die 2. und 7. Sinfonie und manches andere, darunter auch die Partitur der 9. Sinfonie, fand.

In dem Heft vom 20.—25. Februar 1827 hat Schindler bei einer Seite an den Rand geschrieben: „Beethoven schenkte mir an diesem Tage die Partitur der 9. Symphonie und die vom E-Moll-Quartett. Schindler."

Vielleicht hat Beethoven, der, wie er sich äußerte, die Freude und Begeisterung Schindlers über dieses kostbare Geschenk nicht verstehen konnte, mit dem grimmigen Humor, der ihn auch in dieser schweren Zeit nicht verließ, die Bemerkung gemacht, Schindler könne die Partitur später wohl einmal verkaufen.

Schindler schreibt ins Heft: „Da könnten doch die Leute beynahe mit Recht muthmaßen, der bestiehlt den Beet. u. verkauft ihn obendrein um 30 Silberlinge. — Wie können Sie wieder denken und mir zumuthen, ich sollte ein Geschenk von Ihnen so gering schätzen u. es verkaufen!" —

Die dem König gewidmete Partitur mit den eigenhändigen Verbesserungen Beethovens ist ein mit rotem, goldverzierten Einband versehenes Exemplar; auf dem Deckel befindet sich eine Goldkrone, darunter F. W. III.

Der Titel lautet: „Sinfonie mit Schluß-Chor über Schillers Ode „An die Freude" für großes Orchester, 4 Solo- und 4 Chorstimmen. Componirt und Seiner Majestät dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Ludwig van Beethoven. 125tes Werk." —

Im Juni 1826 hatte Holz schon die Frage gestellt: „Glauben Sie nicht, daß es gut wäre, dem König von Preußen die Abschrift der Symphonie zu schicken? Bis künftigen Winter, wenn sie hier aufgeführt wird, ist ohnedies alles im Stich erschienen, und der König könnte das dedicirte Werk früher haben, wie es sich gebührt. — Wenn ich etwas corrigiren kann in der Sinfonie, so stehe ich zu Diensten.

Darum wäre gut, daß diese Abschrift so bald als möglich abgesendet werde. Es wird dann das Honorar auch nicht lange ausbleiben."

In einem Brief an B. Schotts Söhne vom 26. Juli 1826 lesen wir von Beethoven: „Aus dem Postskript Ihres Geehrten vom 8. dieses erfahre ich, daß Sie dem König von Preußen zwei Exemplare der Symphonie zusenden wollen. Ich bitte dies vorderhand noch aufzuschieben, da ich dem König von hier aus durch einen Kurier ein geschriebenes Exemplar dieses Werkes zu schicken gesonnen bin, welches auf diesem Wege ohne alle Gefahr bewerkstelligt werden kann. Nur ersuche ich Sie mit der Herausgabe so lange zu verziehen, bis ich Ihnen melde, daß der König im Besitz der Kopie ist; Sie sehen ein, daß mit der Publizierung eines Werkes der Wert der Kopie aufhört. Für die dem König bestimmten Exemplare bitte ich ausgesucht schönes Papier zu besorgen . . ."

Im August 1826 mahnt Schindler: „Nun muß aber geeilt werden, daß er (Dr. Spiker) das Werk mitnehmen kann. Ich werde den Hr. Gläser (den Kopisten) täglich besuchen und sehen, was er daran fördert.

Um Gottes Willen, keine Grillen, keine Zweifel jetzt. Das geht nicht — an —

Die Partitur m u ß fertig seyn u. Dr. Spiker wird sie mitnehmen. Punktum!" —

Zur selben Zeit schreibt Holz: „Ihre Synfonie habe ich schon gesehen. Sie ist sehr schön aufgelegt.

Sie soll schön eingebunden werden, und mit einem Schreiben an den König durch Hazfeld geschickt werden. —

Tobias wird alles besorgen; der Einband wird 50—60 f. kosten. Er sagt, daß Ihre Correctur so bleiben soll, wie sie jetzt ist, weil sie dem König als Originalpartitur vorgelegt wird, und so für ihn ein erhöhtes Interesse hat.

Dr. Spiker, Hofbibliothekar des Königs, war eben zugegen. Da er bald abreisen wird, so erbath er sich, die Partitur mitzunehmen, und sich deshalb bey dem Gesandten, wo er übermorgen speist, anzufragen. —

Es soll vor die Synphonie, so wie sie jetzt ist, ein schönes Titelblatt kommen, worauf Sie eigenhändig nicht mehr zu schreiben nöthig haben, als auf der gestochenen Synfonie steht, aber eigenhändig. Der König nimmt es dann in seiner Handbibliothek, weil Ihre Handschrift dabey ist.

Sie schreiben es ganz so ab wie es hier steht; nicht schöner als gewöhnlich, um so besser.

Spiker sagt, je weniger Sie es schöner als gewöhnlich schreiben wollen, desto lieber wird es dem Könige seyn." —

In der Schindlermappe I der Staatsbibliothek befindet sich das von ihm selbst unterschriebene Dankschreiben des Königs: „Bei dem anerkannten Werthe Ihrer Compositionen war es Mir sehr angenehm das neue Werk zu erhalten welches Sie mir überreicht haben. Ich danke Ihnen für dessen Einsendung und übersende Ihnen den beigehenden Brillant Ring zum Zeichen Meiner aufrichtigen Werthschätzung.

Berlin, den 25 n November 1826.

Friedrich Wilhelm.

An den Komponisten Ludwig van Beethoven."

Es ist noch nötig, über diese merkwürdige und unaufgeklärte Ringgeschichte einige Worte zu sagen.

Schindler hat zu diesem Briefe des Königs eine Bemerkung gemacht: „Beethoven war nicht wenig überrascht beim Öffnen des ihm durch die Königl. preuß. Gesandtschaft zugekommenen Etui sammt Cabinets-Ordre statt eines Brillanten einen röthlichen Stein zu finden, auch war es ihm auffallend, das Etui mit dem Gesandtschaftssiegel, anstatt mit dem Königl. Cabinets-Siegel, versiegelt zu sehen. Alsbald ließ er diesen Ring, der auch nicht mit besonderem Geschmack gearbeitet war, von einem der kaiserl. Hof-Juweliere abschätzen; diese Abschätzung lautete: Drei Hundert Gulden Papiergeld. Es erschien zweifellos, daß entweder ein Irrthum oder ein Betrug vorgegangen, Beethoven wollte daher den Ring dem preuß. Gesandten, Fürsten von Hatzfeld, zurückschicken. Nach vielen Ereiferungen deshalb kam es doch nicht dazu, er verkaufte vielmehr den Ring für oben genannte Summe an den Hof-Juwelier. Daß Letzterer den Ring nicht unterschätzt habe, bestätigte auch Beethovens Bruder Johann, der sich bekanntlich auf Pretiosen wohl verstanden hat. — Eine Reihe von Jahren hat der Hofrath W. als Direktor der preuß. Gesandtschafts-Canzlei functioniert, durch seine Hände ist der Königl. Brief sammt dem Etui gegangen. Nicht lange nach Beethovens Tod ward dieser Canzlei-Direktor von seinem Posten entfernt, und der ihm nachgefolgte Ruf war ein sehr nachtheiliger für seine Ehrenhaftigkeit." —

Eine weitere spätere Bemerkung Schindlers ist für uns entbehrlich, da sie sich mit des Schindler verhaßten Holz Beteiligung bei der Ringgeschichte beschäftigt. Holz war in keine Berührung mit dieser Angelegenheit gekommen.)

Zu der Verdächtigung des Hofrats Wernhard durch Schindler paßt aber schlecht eine Anerkennung, die er diesem Beamten widmet, wenn er im Januar 1827 in ein Konversationsheft schrieb: „u Hofrath Wernhard ist eine espece ganz alla Breuning — ein vortrefflicher einfacher Mann." Schindler hatte in dem Dezemberheft 1826 eine Anmerkung gemacht: „Für die Widmung der 9. Sinfonie hatte König Friedrich Wilhelm III. dem Komponisten zum Zeichen seiner Wertschätzung einen Brillantring übersandt, der auf der Gesandtschaft, wie man vermutet, durch einen minderwertigen ersetzt wurde. Diesen verkaufte Beethoven." —

Mitte Dezember 1826 unterrichtete Schindler den Meister von dem Geschenk des Königs: „Ich bringe Ihnen heute recht erfreuliche Nachrichten.

Als ich gestern nach Hause kam, fand ich ein Bellet von Hofrath Wernhard mit der Einladung, zu Hatzfeld zu kommen, wo man mir diese zwei Briefe übergab, weil man Ihre Wohnung nicht wußte.

Nun geben Sie jemand den Auftrag, mit eigenhändig gefertigtem Empfangsschein von Ihnen, den Ring bey H. Hofrath Wernhard in Empfang zu nehmen.

v. Breuning begegnete ich vorher, u. theilte ihm die frohe Nachricht mit, er freute sich außerordentlich.

Er will nicht in die Kanzley zu Hofrath mitgehen, und dieß ist nothwendig, daß er ihn aus seiner Hand empfängt.

Der Hofrath wollte mir den Ring mitgeben, aber ich wollte ihn nicht ohne Ihren Empfangsschein annehmen."

Der Neffe schreibt: „Schindler will es besorgen, wenn du ihm den Empfangsschein übergeben willst."

Breuning äußert sich dazu: „Du kannst ja auch an den Gesandten schreiben, daß du krank seyst, er möge dir den Ring schicken. Er schickt dir ihn durch einen Sekretair."

Der Neffe: „Wenn wir schon schreiben, so ist der Vorschlag von Breuning das Beste; ohnehin pflegt bey solchen Gelegenheiten die Gesandtschaft selbst dergleichen zu überschicken, was auch hier geschehen wäre, wenn sie deine Wohnung gewußt hätten.

Es braucht nur an den Hofrath Wernhard geschrieben zu werden. Wenn du mir einige Worte an den Hofrath Wernhard diktieren willst, werde ich den Brief heut besorgen, und morgen wirst du ohne Zweifel den Ring erhalten."

Der Neffe entwirft dann für Beethoven ein Schreiben an die Gesandtschaft: „E. W. Indem ich Ihnen für die mir überschickten Briefe meinen größten Dank abstatte, muß ich Sie um die Gefälligkeit bitten, mir den von S. M. dem K. v. P. zugedachten Ring gütigst zu übermachen. Ich bedaure sehr, daß eine Unpäßlichkeit mich hindert, dieses (mir so werthe Zeichen von der Liebe S. M. zur Kunst) selbst in Empfang zu nehmen. Fremden Händen aber möchte ich nur sehr ungern anvertrauen. Zugleich bitte ich, mich in einigen Zeilen zu belehren, ob wohl die hochl. Gesandtschaft ein Dankschreiben für S. M. d. König anzunehmen und zu besorgen die Güte haben würde. etc." — Der Ring gelangte also wohl auf diese Weise in die Hände Beethovens, und welche Ungelegenheiten diesem bereitet wurden, als man erkannte,

daß der Ring unecht war, haben wir von Schindler gehört.

Noch einmal handelt es sich um diesen Ring, wenn Schindler das Heft schreibt: „Lassen Sie mich u. Bruder wegen dem Ring sorgen oh oh oh! Warum nicht gar? Der Bruder ist Kenner und er wird ihn schon anbringen."

Das scheint geschehen zu sein. Denn im nächsten Heft schreibt der Neffe: „Wegen dem Ring. Er (der Bruder) wird in einigen Tagen das Geld haben."

Damit sind wir am Ende unsres Wissens von dieser unerfreulichen Angelegenheit. Wir können uns nur dem anschließen, was Th. Frimmel am Schlusse seines Berichtes über die Widmungsangelegenheit sagt: „Diese dunkle Geschichte soll zu keinen Anschuldigungen Anlaß geben, ist aber nicht aus der Welt zu schaffen..."

Werk 29 oder 31?

Ein kleiner Beitrag zur Beethovenforschung.

Von Carl Heinzen, Düsseldorf.

Der Beethovenforscher Walther Nohl hat in Heft XXIX/10 der „Musik" vielseitigen Aufschluß über das Verhältnis Anton Schindlers zu seinem Lehrer gegeben. Grundlegend sind hierbei die Aufklärungen des Meisters über den Vortrag seiner eigenen Werke. Der getreue Helfer des Meisters ist als Quelle häufig angezweifelt worden. Auch Nohl tut es an einer bestimmten Stelle; doch begeht er diesmal dem Angegriffenen gegenüber ein Unrecht, das aber durch die verhältnismäßig schwere Zugänglichkeit der Quellen leicht begreiflich und daher verzeihlich ist.

Nohl knüpft (auf Seite 689) an Schindlers Worte „Dieser Tage müssen wir zusammen die 3 Sonaten op. 29 durchgehen. Ich habe sie bereits gut durchstudiert" folgende Erläuterungen: „Die Opuszahl kann nicht stimmen. Drei Sonaten haben op. 2, 10, 30 und 31; op. 29 ist ein Streichquartett. Kann Schindler hier dreimal sich geirrt haben? — Vielleicht beziehen sich die Bemerkungen auf die letzten drei Sonaten Beethovens, op. 109, 110 und 111. Sollte das Werk in Heft 26 die dramatische D-Moll-Sonate (die zweite des op. 31) sein? Diese verlangte wohl das stärkste Studium Schindlers." Da ist nun Mehrfaches zu berichtigen. Es wird wohl nur ein Versehen sein, daß Nohl Werk 29 als Streichquartett statt als Streichquintett bezeichnet; denn S. 691 spricht er selbst vom „Streichquintett C-Dur". (Es scheint da wohl ein altes Verhängnis zu herrschen; denn auch Theodor Müller-Reuter schreibt in den Ausführungen seines „Lexikons der deutschen Konzertliteratur" — 2. Band, Seite 95 — einmal irrtümlich Quartett!)

Nohls Rückschluß, daß die drei letzten Sonaten in Betracht kommen könnten, stimmt dagegen nicht. Denn in seiner „Analyse von Beethovens Klaviersonaten" erklärt Hugo Riemann ausdrücklich (Band 2, Seite 318): „Die drei Sonaten op. 31 sind zuerst im Verlage von H. G. Nägeli in Zürich erschienen, und zwar Nr. I-II als op. 29 (Cahier 5 des „Répertoire des Clavecinistes"); Nr. III (Es-Dur) folgte als Cahier 11 derselben Sammlung zusammen mit der Sonate pathétique als ‚Deux grandes sonates, oeuvre 13 et 33'." — Auf die weiteren fesselnden Ausführungen Riemanns sei hier nur kurz hingewiesen; sie gehören nicht in diesen Zusammenhang. Doch sei noch besonders darauf aufmerksam gemacht, daß die dritte Sonate dieser Sammlung also ursprünglich die Werkzahl 33 trug, unter der später die „7 Bagatellen" veröffentlicht wurden. Immerhin ist Schindler doch auch noch ein kleiner Irrtum unterlaufen, da er für alle drei Sonaten des Werkes 31 die Einheitsnummer 29 (statt 29 und 33) angibt. Nach Nohl hätte er völlig unrecht; er hat es aber nur zur kleineren Hälfte. Es ist wohl mit Bestimmtheit anzunehmen, daß Schindler Erstdrucke der Sonaten besessen hat und deshalb im Gedanken an die spätere einheitliche Bezifferung für die ehemaligen Werke 29 und 33 ebenfalls nur eine Werkzahl angab. Beethoven selbst hat auch auf jeden Fall seinen Hinweis verstanden; denn sonst wäre kaum anzunehmen, daß Schindler in den Konversationsheften 47 und 110 die gleiche falsche Frage hätte stellen können.

Im allgemeinen ist bei Beethoven die Werkzahl ein wichtiger Fingerzeig für die Zeit der Entstehung, bzw. der Veröffentlichung. Es gibt aber eine ganze Reihe von Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Auch nachträgliche Umnummerierungen sind mehrfach anzutreffen. Eine dankbare Aufgabe wäre es, all diese Fälle einmal im Zusammenhang zu behandeln. Diesmal kam es nur darauf an, einen kleinen Irrtum klarzustellen.

Was fesselte Beethoven an seiner Fidelio-Dichtung?

Von Friedrich Baser, Heidelberg.

Verfolgt man das qualvolle Ringen Beethovens durch sein ganzes Leben hindurch, ein rechtes Opernbuch zu finden, so staunt man, mit welcher Sorgfalt und Empfindlichkeit er Form und Gehalt prüfte. Nicht einmal Grillparzer konnte ihn mit der Operndichtung „Melusine" befriedigen, die ihm der Dichter schreiben mußte. Ähnlich hart plagte sich später Johannes Brahms mit Operntexten, die er zeitlebens massenhaft prüfte und verwarf. So blieb es bei Plänen, während Beethoven immerhin ein Werk der Opernbühne schenkte: seinen „Fidelio".

Nun fragt man sich, was den Meister so bestimmt an dieses Libretto band, das er nicht einmal aus erster Hand bekam, das mehrfach von kaum noch bekannten Schriftstellern oder Dramaturgen umgearbeitet werden mußte? Gewiß waren es nicht die ersten Szenen, sondern das heroische Lied der Gattentreue, das er am Schlusse jubelnd anstimmen konnte, zu dem die dramatische Rettung des Gefangenen vor dem Dolch des Wüterich führt. Und doch erklärt dies noch nicht alles. Was vermochte Beethoven bewogen haben, diesen Stoff zu erwählen, obwohl er bereits von von Ferdinando Paer als „Leonora" auf die Bühne gebracht worden war, und zwar in recht geschmackloser szenischer Form? Und doch soll Beethoven zu Paer, neben dem er bei der Aufführung saß, am Schlusse ganz begeistert gesagt haben: das müsse er komponieren! — ohne zu ahnen, daß das Paer verletzen mußte, der annahm, bereits alles komponiert zu haben, was an diesem Werk komponierbar sei.

Erinnert man sich der hohen sittlichen Auffassung, die Beethoven zeitlebens beseelte, auch seinen nicht gerade ertragbaren Brüdern und seinem Neffen Karl gegenüber, beachtet man, was uns Grillparzer von seinen Gesprächen mit dem Tondichter und seinen Wünschen aufbewahrte, so nähert man sich dem Verstehen. Weder der französische kleine Dichter Bouilly, der diesen Stoff 1798 erstmals für die französische Bühne und den Sänger und recht dürftigen Komponisten Gaveux herausgab, noch Josef von Sonnleithner konnten ihn mit ihrer dichterischen Arbeit anregen. Vielmehr war es der Kern der Handlung selber, der ihn packte, jene Begebenheit aus der französischen Revolution, die dem Ganzen zugrunde lag. Sie mußte den Tondichter schon rein menschlich aufs tiefste ergreifen, selbst in der Verballhornung durch die Bearbeiter.

Um hinter die Kulissen dieser Vorgänge zu schauen, müssen wir uns mit Bouilly näher beschäftigen. Ihm ist eine gewisse dichterische Begabung keineswegs abzusprechen. Aber sein Bestes, die ungewöhnliche Fähigkeit, seine zahlreichen Stoffe so für die französische Bühne herzurichten, daß sich auch große Komponisten, wie Cherubini, für sie begeistern konnten, und seine meisterliche, sangbare Behandlung der französischen Sprache konnten Beethoven ja nicht zugute kommen, da er die deutsche Bearbeitung Sonnleithners vor sich hatte. Für ihn fiel fort, was Bouilly zum meistvertonten Dichter der neuaufgenommenen „Schreckensoper" der französischen Revolution machte.

Man darf sogar Bouilly als den Vater dieser neuen Richtung, der „Schreckensoper", bezeichnen, denn sein Text zu Cherubinis „Der Wasserträger" (richtiger: „Les deux journées"), den er im gleichen Jahre bearbeitete, wie seine „Léonore, ou l'amour conjugale" wurde für den Tondichter richtungweisend für diese neue Art, nicht umgekehrt. Schon 1790 hatte Bouilly dem gefeiertsten damaligen französischen Komponisten, Grétry, die komische Oper „Pierre le Grand" geliefert (einen ähnlichen Stoff behandelte Lortzing in „Zar und Zimmermann"). Seine „Fanchon" hat Himmel komponiert, sie erschien ein Jahr vor Paers „Leonora", zwei Jahre vor Beethovens Vertonung des gleichen Stoffes.

Woher aber nahm Bouilly diesen Stoff? Bei Ausbruch der französischen Revolution 1799 war er ein kleiner Beamter in seiner Vaterstadt bei Tours, 26jährig. Inmitten des wahnwitzigen Blutvergießens dieses Rassekampfes der mediterranen Rasse gegen die Reste der germanischen Oberschicht wurde er geheimer Zeuge einer hochherzigen Tat, durch die ein bereits Verlorengegebener von seiner Gattin gerettet wurde. Wer Bouillys Schauspiel „L'Abbé de l'Epée" kennt, das Kotzebue in Leipzig 1800 herausbrachte in seiner deutschen Bearbeitung, vielleicht auch seine Jugendschriften, die „Contes à ma fille" und „Les Encouragements de la Jeunesse", fühlt gleich, wie tief ihn solche Heldentat eines schwachen Weibes ergreifen mußte. Sein eigener Mut war freilich nicht groß, den die goldene Tabatière mit dem Bilde Marie Antoinettes, das die Königin ihm persönlich für eins seiner Gedichte geschenkt hatte,

schickte der durch Denunzianten Erschreckte an die Bluthunde als Opfergabe zum Beweise seiner revolutionären Gesinnung!

Mit gleicher Ängstlichkeit verschleierte er, begreiflich in jener furchtbaren Zeit, daß die Heldin seiner Oper eine „Königstreue" gewesen sein muß, die ihren durch seinen Todfeind eingekerkerten und bedrohten Gatten vor den Bluthunden der Revolution rettete, indem sie in Männerkleidung bis in sein tiefes Grab vorzudringen verstand. Bouilly entrückte also sein Gegenwartsdrama in die Vergangenheit, gar in die monarchistische Zeit, und ins Ausland, nach Spanien. Aus dem revolutionären Bluthund wurde der heimtückische „Gouverneur eines Staatsgefängnisses", Pizarro.

Bei der Namengebung des Gefangenen, Florestan, sei noch ein kurzes Verweilen gestattet. Der junge Schumann gab ja diesem Namen Florestan (neben Eusebius) ganz besonderen Sinn. Man möchte vermuten, daß Bouilly hinter diesem Namen seinen verehrten Freund, den Dichter Jean Pierre Claris de Florian verbirgt, der 1793 als Edelmann verhaftet wurde, bis in den September 1794 im Kerker der Bluthunde schmachtete und so erschöpft war bei seiner Befreiung, daß er wenige Tage darauf starb. Im Kerker schrieb er einen „Wilhelm Tell", der aber nicht mehr die dichterische Höhe seiner zahlreichen früheren Werke erreichte. Er war entfernt mit Voltaire verwandt, dem bereits der ungemein aufgeweckte Knabe sehr gefallen hatte. Zweifellos war er eins der reinsten und tadelfreiesten Opfer jener Schreckensjahre.

Claris de Florian war ein ritterlicher, aufrechter, soldatischer Charakter jenes Menschenschlages, der durch die französische Revolution fast ganz ausgerottet wurde, uns aber noch im Grafen Gobineau, dem Begründer der Rassenlehre, dem Freunde Richard Wagners, entgegentritt. Blond, blauäugig, schlank und hoch gewachsen, war ihre nordische, edle Erscheinung schon den Bluthunden von 1793 Beweis genug, daß sie aufs Schaffott zu schleifen seien. Claris de Florian wurde auf dem alten Schlosse seiner Familie, Chateau Florian im östlichen Languedoc geboren, also in dem Teile Südfrankreichs, wo bis in die entsetzlichen Albigenserkriege hinein (1208—1248) noch bestes Westgotenblut herrschend war. Erst dieser erste 30jährige Krieg gegen eine reine Rasse und einen unabhängigen, arteigenen Glauben zerstörte diese germanischen Volksreste inmitten mediteraner Übermacht bis auf geringe adlige Überlebende in ihren wehrhaften Schlössern.

Florian war zweifellos der bedeutendste Fabeldichter nach Lafontaine und erkannte bereits den tieferen Sinn des „Don Quixote" des nordischem Blute ebenfalls entsprossenen Cervantes, den er übersetzte. Von ihm stammt übrigens noch die auch in Deutschland üblich gebliebene Aussprache „Don Quichote", die er in Frankreich einführte. Freilich fand seine Don-Quichote-Übersetzung keinen großen Anklang, wie ja auch das Höfische, das Ludwig XIV. mit der obligaten Schäferpoesie in seinen Adel hineinzupflanzen verstand, um damit den Fronde-Geist zu ersticken, auch hier nachteilig bemerkbar wird. Immerhin wird uns Florian als eine edle, in sich gefestigte und harmonische Persönlichkeit geschildert, die bis in die Revolutionszeit hinein der geschätzte Mittelpunkt eines geistig angeregten Kreises war.

Kühne Befreiungstaten der Gattinnen und Töchter eingekerkerter Adliger waren übrigens in diesen Schreckensjahren keineswegs selten. Doch keine hat solch beredten Verkünder in Tönen gefunden, wie die von Beethoven unsterblich gemachte Tat seiner Leonore, die als „Fidelio" verkleidet ihren Florestan befreite.

Bouilly selbst war kaum imstande, eine jener Heldentat gleichwerte Dichtung zu schaffen, aber selbst seiner Dramatisierung haftete noch etwas an, das Beethoven aufhorchen ließ. Er verwarf Schikaneders „Alexander", von dem bereits der Beginn der Szene zwischen Porus, dem Inderfürsten, seiner Tochter Bolivia und ihrem Geliebten Sartagones vertont war („Nie war ich so froh, wie heute, niemals fühlt' ich solche Freude") und übernahm den Jubel dieser Töne für den Schluß seines „Fidelio": „O namenlose Freude!" Er bestimmte Schikaneder, seinen „Alexander" zurückzunehmen und ließ sich vom Onkel Franz Grillparzers, Josef von Sonnleithner, Bouillys „L'amour conjugale" deutsch bearbeiten, d. h. würdiger, größer und edler die Rettungstat herausstellen. Nach qualvollen Umarbeitungen seit 1805 mußte dann 1814 der k. k. Hoftheaterdichter F. Treitschke nochmals den Text dramaturgisch überarbeiten, bis jenes Hohelied auf heroische Retterin so vor uns stand, wie es uns immer wieder begeistert.

„Musik, der Liebe Nahrung . . ."

Von Martin Richard Möbius, Berlin.

Bemerkungen zur gegenwärtigen Filmmusik.

Orsino, Herzog von Illyrien beginnt Shakespeares „Was ihr wollt" mit den Worten: „Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist, spielt weiter! Gebt mir volles Maß!" Und jedermann empfängt dann im Umkreise der Bühne die tiefe Gewißheit: Musik ist süßeste Nahrung der Liebe. Wie Orsinos schwärmende Phantasie von der Strömung schöner Melodien zu den höchsten Einbildungen beglückender Liebe getragen und gesteigert wird, so trägt auch uns die Musik als Begleiterin der ersten Empfindungen der Liebe zum Gipfel des Gefühls. „Musik, der Liebe Nahrung . . ." Uralte Weisheit, allen Kulturzeiten bewußt, auch heute noch bekannt und anerkannt, — doch sicherlich niemals vorher mit solchem Ungeschick verwaltet wie heutzutage in den Werkstätten des Films.

Liebe, Allbewegerin der Filmwelt, Urzelle jeder Filmhandlung. Von den Hunderten, Tausenden von Spielfilmen, die in den letzten zehn Jahren, seit Erfindung des Tonfilms, vor unseren Augen gelaufen sind, haben höchstens zwei, drei nichts mit Liebe zu tun. Einen Spielfilm ohne Liebesgeschichte herzustellen und verleihen zu wollen, gehört offenbar zu den ganz großen Torheiten. Liebe muß dabei sein, und so ist sie in der Tat stets dabei. Außerdem ist Musik dabei, „Der Liebe Nahrung", — jedoch meistens in einem Zustand und einer Ausführung, daß von „Ernährung" kaum die Rede sein könnte. Der Appetit kann einem vergehen, wenn man dem und jenem „Musiker" zuhört, von dem die „Begleitmusik" stammt und der oft nichts weiter leistet als die Probearbeit eines Konservatoristen, der dartun möchte, daß er Harmonik und Kontrapunktik umfassend beherrscht, klassischen Vorbildern folgend . . .

Gewiß, wir können eine Reihe höchst befähigter Musiker namhaft machen, die bereits mehrere musikalisch wertvolle „Begleitmusiken" geschaffen haben, Zeller, Meisel, Kreuder, Stolz und andere. Überwiegend herrscht aber eine Sorte Musik vor, die der Liebe, wovon der Film lebt, nur allergeringste Nahrung bietet. Wer sich auf Grund früherer Erfahrungen vergleichsweise ein Bild machen möchte, der muß bis in die Zeit zurückgehen, da die letzten Stummfilme, deren Erfolge heute wie Legende anmuten, in den Uraufführungstheatern Berlins herausgebracht wurden. Man denke an die Uraufführung der „Ungarischen Rhapsodie", wo auf Grund einer völlig durchkomponierten Partitur eines der besten Orchester die schwärmerischste Begleitmusik zu einer Liebesgeschichte spielte, und zwar so, daß kein Augenblick der anderthalb Stunden musikalisch nicht erfüllt war. Musik war hier „der Liebe Nahrung". Von welcher entscheidenden Bedeutung in diesem Falle die musikalische Ergänzung des Films war, wurde uns vor kurzem klar, als der genannte Film aus dem Archiv geholt und „stumm" vorgeführt wurde, — springender Fisch auf trockenem Strande!

Man wird nun schließen wollen, der Verfasser wolle der durchkomponierten Begleitmusik das Wort reden. Mitnichten. Die Auffassung von den künstlerischen Elementen des Films, von der Bedeutung des Wortes, des Tones, der Note müßte vorerst völlig geklärt sein, bevor man darangehen könnte, das „Gesamtkunstwerk" des Films (schließlich auch unter Einbezug der Farbe) herstellen zu wollen. Daß die Auffassungen auf diesem Gebiete meistens noch recht irrige sind, geht sowohl aus der fast immer falschen Verwendung des Wortes (als Illustration anstatt als Gestaltung), als auch aus der oft geradezu primitiven Verwendung musikalischer Sätze hervor. Die Verwirrung der Begriffe ist bereits so weit gediehen, daß man heute in den Büros der Hersteller und Verleiher hören kann, „ohne Schlager gehe es nicht; also müsse ein Schlager in den Film . . ." Die Schlagermusik, das ist der Rest von "der Liebe Nahrung".

Gemeinhin geht es in einem Spielfilm so zu: Anfangs braust zum Vorspann der Schlager herein, zunächst als solcher noch nicht erkannt. Nach einigen hundert Metern Film verklingt die schöne Weise, Dialoge greifen um sich, denn die beiden Hauptpersonen, die sich zum Schlusse „kriegen", sind „exponiert" worden; es setzt das Spiel der Mißverständnisse, Irrtümer und Lügen ein, jener Hindernissport, den man „Dramaturgie" nennt, und dessen „Endspurt" stracks zum „happy end" führt. Sobald die beiden Hauptpersonen alle Stacheldrahtverhaue, Wolfsgruben und Fußangeln passiert haben und die Umarmung fällig wird, setzt abermals Musik ein, schmeichelnde, zärtlich „Stimmung machende" Musik, so daß jedermann weiß: „Aha, jetzt geschieht's!" Es geschieht, der Schlager schlägt nochmals grünend aus, und unter gewaltig anschwellenden Akkorden vollzieht sich das Ende.

Bitte: unter Hunderten von Filmen findet man kaum eine Ausnahme dieser offenbar „goldenen" Regel! Daß hie und da noch etwas mehr Musik

serviert wird, spielt bei der Unterscheidung keine Rolle. Daß mitunter recht ansprechende Musik zu hören ist, spielt ebenfalls keine Rolle. Es kommt hier auf das Grundsätzliche an, auf die Elemente des Films. Die Musik, wie sie heute in den Konservatorien den Schülern geboten wird, ist das Endergebnis einer großen, künstlerischen Bemühung mehrerer Jahrhunderte; sie hat weder als Mittel noch als Zweck irgendwelche Beziehung zum „Filmischen". Man muß sich ganz darüber im klaren sein, daß eine „Begleitmusik" zu einem Film, die auf der Grundlage klassischer Form entstanden ist, niemals „filmisches" Element werden kann. Für den Fall, daß sich eine Begleitmusik als Partitur eines Filmes weitestgehend eignet, entsteht in der Werkstatt dieses Filmes kein „Film", sondern eine photographierte Oper. Solcher opernhafter Filme haben wir eine Reihe ablaufen sehen; es waren welche darunter, wo „die Musik der Liebe Nahrung" bildete, — doch in den Elementen, dort, wo die Gattung „Film" eigentlich entsteht, stritten sich die Stile. In den Elementen kann nur eine Musik, die wirklich „filmisch" erfunden worden ist, mit einer Handlung übereinkommen, die in Bild und Ton ebenfalls filmisch konzipiert worden ist.

Was störte so viele, die sich über diese Dinge nie recht klar geworden waren, an dem (als Beispiel besonders naheliegenden) Film „Schlußakkord"? — Es war die im Bereiche einer nirgends dichterisch gestalteten „Liebesgeschichte" verwendete Musik von Beethoven und Händel. Die an sich filmisch durchgeführte Handlung vereinigte sich nicht mit den Elementen dieser Musik. Film und Musik blieben einander gegenüber stehend Fremdkörper. Was störte jüngst an dem Film „Liebe kann lügen"? — Es ging nicht, daß eine nach Rezept des „Dramaturgen" als Hindernisrennen aufgezogene Liebesgeschichte mehrmals Berührung mit Beethovens Egmont-Ouvertüre sucht und nirgends ein Übereinkommen fand. Es geht überhaupt nicht, das klassische Musik zur „Begleitung" einer Filmfabel herangezogen wird: auch wenn man damit in weiten Kreisen Erfolge erzielt, leistet man dem Film (als einer Gattung, die Kunst werden könnte) nicht den geringsten Dienst.

Wie der Dienst aussehen müßte, der dem Film in diesem Augenblick zu leisten wäre, damit er sich nicht als unmögliches Kompromiß und in sich wiederstreitendes Werk verewigt, haben die Dichter, die Musiker (und demnächst die Maler) darzutun. Die Dichter wissen heute schon, daß der im Film verwendete Dialog nicht aus Worten bestehen darf, die gewisse Handlungen illustrieren, unterstreichen, also „begleiten", sondern aus solchen, die gestaltend wirken, teils in bezug auf die Handlung, teils in bezug auf die Personen. Die Maler haben auch schon heraus, daß es beim Farbfilm nicht damit getan wäre, die Bilder mit hübschen Farben zu „begleiten", also auszumalen, — so sollten auch die Musiker den Weg zu jener Musik finden, die nicht „Begleitmusik" ist, sondern gestaltendes, tragendes Element des Films. Es handelt sich bei dieser „Nahrung der Liebe" nicht um eine Schlagsahnenzugabe im rührenden Augenblick, um eine Aufpolsterung der Gefühle mit vollfetten Akkorden, — sondern um eine „filmische" Ausdrucksbewegung in musikalisch geordneten Tönen. Und nun: „Gebt volles Maß!"

* Die Werkanalyse *

Karl Höllers Symphonische Phantasie über ein Thema von Girolamo Frescobaldi.

Von Erich Schütze, Berlin.

Wer der musikantischen Natur Karl Höllers nachgegangen ist, wird verstehen, warum sich der Komponist dieses unscheinbare, engbegrenzte Thema des italienischen Altmeisters Frescobaldi zum Vorwurf seiner groß angelegten Phantasie erwählt hat. Bei seinem ungestümen Entdeckergeist und seinem Sinn für unbegrenzte Klangphantasien und weiträumig ausgebaute Gestaltungen mußte ihn der Gedanke reizen, ein kleines Bildchen von zarten Konturen in ein reich ausgewirktes, farbengesättigtes Kunstwerk umzuwandeln. Dabei schwebte ihm eine einheitlich geschlossene Form vor, kein Aneinanderreihen von Variationen, vielmehr eine Art Neuformung sinfonischen Gestaltens. Wenn er das Werk durch Ziffern in vier Abschnitte gliedert, so deutet er durch die Angaben „sofort weiter" unmißverständlich darauf hin, daß vor dem Hörer ein Ganzes, unteilbar aus einer einzigen Keimzelle erwachsen, erstehen soll.

I. Schlicht und ohne Ausdruck trägt im pp eine

Flöte das Thema vor. Das Aufsteigen über fis und Zurückweichen über f, das nochmalige Sichrecken zum g, das Absinken unter den Ausgangspunkt sind die einzigen Merkmale, die der beschei-



denen Melodie einen Anflug von Wehmut verleihen. Im Ausklingen des letzten h nimmt die Oboe das Thema zu genauer Wiedergabe im p auf, jetzt in ausdrucksvoller Tongebung und von leicht nachschlagenden pp-Harmonien in Klarinetten und Fagotten begleitet. Dann wird es in der tieferen Oktave von Violine und Bratsche aufgegriffen, von den übrigen Streichern zart untermalt. Über eine rasch drängende Wendung hinweg wird in Bratschen, Hörnern, Trompeten und Oboen ein neuer Ausgangspunkt gewonnen. Ins f gesteigert und mit stärker unterstrichener Begleitung, erfährt das Thema jetzt durch Rückungen nach oben eine melodische Ausweitung, die zu „breitem, höchstem Ausdruck" anwächst. Durch ff-Harfenbrechungen wird sie charakteristisch beleuchtet. Die Aufwallung klingt schnell ab in Wiederholungen des vierten Themataktes, in leisen Nachklängen der Holzbläser, vibrierenden Streicherharmonien, in kleinen Reminiszenzen von Oboe und Flöte und lispelnden Harfenechos. Aus dem letzten ppp-Erlöschen erhebt sich zögernd die Soloviolîne, um dann a tempo und „sehr fließend" das Thema neu aufzunehmen. Ihr folgt in Kanonführung die Solobratsche, und beide singen ihr Duo über einem seltsam stockenden Orgelpunkt-Pizzicato (Quinte e—h in Cello und Kontrabaß gekoppelt). Über diesem bis zum Schluß geisternden Orgelpunkt erklingt dann ein dreistimmiges Themen-Sätzchen unter Führung der Oboe. Nach einem Abgesang in den Violinen und Bratschen bringt die Flöte — im dolce, zu einem leise herabträufelnden Harfenpianissimo — eine genaue Wiederkehr des Themas (als Anknüpfung an die anfängliche Einführung). Die Flöte führt das Thema nicht zu Ende. Die Oboe nimmt ihr den Abgesang weg und geht unmittelbar in eine Schlußwendung über, die sich langsam in einem verklärten E-Dur-Klang verliert.

II. Das Thema ist sorgfältig und eindrucksvoll von verschiedenen Seiten beleuchtet worden. Die geringen Ausweitungen tasteten die ursprüngliche Gestalt nur wenig an. Jetzt, in jähem Umschlag der Stimmung, „lebhaft und markiert" von Trompeten und Hörnern herausgeschmettert, erfährt es eine charakteristische Umbildung. Die ersten Takte werden zunächst aufgenommen, rhythmisch auf die nächstkleineren Werte zusammengedrängt und chromatisch umgeprägt. In Verkettung mit den Posaunen, die die Variante jedesmal in der tieferen Oktave nachschmettern, klimmt die Bewegung stetig höher, von lärmenden, aus der Höhe herabeilenden Sechzehntelsprüngen der anderen Instrumente umtanzt. Die Sprünge der Hornbläser gehen in eine stärker verkürzte Umschreibung der Variante über. Der erste Höhepunkt wird erklommen, von dem aus die Hörner mit einer neuen Umbildung in scharf rhythmisierten Quartengängen einer neuen Entwicklung („etwas gehalten") entgegenstreben. In unablässigem Wechsel von ansteigenden, zu massiger Breite anwachsenden und wieder abebbenden Phasen wachsen die verschiedensten motivischen Umbildungen des Themas aus dem Klanggeschehen heraus. Engführungen, Ausweitungen und Verflechtungen schaffen immer wieder neue Situationen. Verschiedenartigstes Beiwerk: Gleißende Arabesken, stampfende Rhythmen, glänzende Trillerketten, rauschende Akkordbrechungen verdeutlichen und verstärken die thematischen Auseinanderlegungen. In einer humoristisch anmutenden Episode wird ein Gaukelspiel der Holzbläser („sehr lebhaft und spitz"), das sich scheinbar in eine allzu unkenntliche motivische Nachbildung verliert, durch eine derb dazwischenfahrende Geste in den unteren Stimmen zurechtgerufen. Die Mahnung verstärkt sich und führt in einem gewaltigen Ansturm zu einer Reprise der Ausgangsvariante. Dann, abgeändert, führt sie über einen ekstatischen Wirbel um die drei ersten Töne des Themas zu einem machtvollen Schluß. Hochentwickeltes Klangempfinden offenbart sich hier in einer differenzierten Kontrapunktik und spannungsreicher Harmonik. Gehen wir beispielsweise der Klanggebung der Reprise mehr nach, so werden wir leicht trotz aller Alterierungen tonale Beziehungen aufdecken.

III. Klänge aus einer entrückten Welt streben auf. „Langsam, sehr bewegt im Ausdruck" singen Violinen, Bratschen, Flöte und Horn ein Arioso von weiter, melodischer Bogenspannung, das sich vom pp allmählich zum f steigert und die Linie des Themas in ausgedehnten Zügen umschreibt.

Die begleitenden Stimmen weben einen farbigen Untergrund.

Zwei Soloviolinen führen den Gesang weiter. Eine Umschreibung des Abgesangs beherrscht die Ent-



wicklung für eine Weile und wächst ins Grandiose. „Breit, mit höchstem Ausdruck" schwingt eine motivische Wendung des Ariosos aus der Höhe herab und versinkt in nachflutenden Bewegungen langsam in der Tiefe. Zarte Harfentöne klingen auf. Die Flöte übernimmt erneut den Abgesang. Über geheimnisvoll schwirrenden Streichern tragen ihn die Holzbläser weiter. Noch einmal bringen aufsteigende Motivgruppen reichere Bewegung, bis im fff „sehr breit ausladend" eine neue thematische Umschreibung in größter Eindringlichkeit aufklingt. Als gälte es, die ursprüngliche Fassung nicht aus dem Auge zu verlieren, schaffen die Streicher durch stark markierte, ansteigende Klangketten (Intervallspannung: Sext—Quart—Terz) einen Übergang zur Wiederaufnahme einer schlichten Variante. Nachdem sie durch Oboe, Horn, Flöte und Soloviolinen deutlich in Erinnerung gebracht worden ist, verklingt die Bewegung, langsam zur Höhe steigend, in einer seltsam spannenden Frage. Die Antwort gibt die Reprise des Ariosos. Die Entwicklung wird jedoch nach wenigen Takten durch eine scharf mahnende Stimme abgebogen. Eine Schlußwendung taucht auf, läßt aber noch einmal Raum für die schlichte Variante. Die feinziselierte Art der Tongebung sei in einer scheinbar nebensächlichen Einzelheit aufgezeigt: Die Klarinette wiederholt im pp den espressivo Vortrag der Oboe mit der gleichen Untermalung. Nun wird sie durch geringfügige Zwischenschiebung wenig, aber reizvoll verdichtet. Der Gesang erlischt mit den Anfangstönen des Themas, einem langgezogenen Nachhall im Horn und silbrigen Harfentropfen. Alles ist hier in warmen, gesättigten Klang getaucht. Die Vielseitigkeit der Komponistennatur Höllers wird offenbar. Er weiß sich ebenso gut in Träume einzuspinnen, wie in revolutionärem Ungestüm vorwärts zu dringen.

IV. Die starke Erregbarkeit seines Gefühls wird in einem neuen Aufbruch spürbar. Ein gellendes Sichaufbäumen leitet ein atemlos hastendes Vorwärtsstürmen ein. In schnell wechselndem Zurücksinken und Wiederaufleben äußert sich heftigste Unruhe. Ein ungestümer Anlauf erreicht in der Höhe den Ansatz zu einer neuen Themenumschreibung. Dieser Ansatz wird dann, während das Stürmen unausgesetzt vorwärts hastet, in den Bässen im f und ff zu einer Themenumbildung im 12/8-Rhythmus vervollständigt, bei der besonders Takt vier des Themas als charakteristisches Bauglied hervortritt. Den Verkürzungen treten mit erhobener Stimme Trompeten und Posaunen mit

dem ursprünglichen Rhythmus des Themenanfangs entgegen. Das wilde Jagen scheint sich zusammen mit den motivischen Verflechtungen fast zu überstürzen. Da ebbt in einem gespenstischen Pizzicato der Streicher die Ungeduld ab. „Etwas ruhiger, gesangvoll" klingen immer wieder neu abgewandelte Varianten auf, während die hastende Bewegung in einzelnen Stimmen leise nachzittert. Der Baß fundiert die motivischen Schichtungen eine Zeitlang mit einer ostinat pendelnden Bewegung. „Breit ausholend" rauscht im ff eine bereits bekannte Variante dahin. Von Fagott und Bratsche charakteristisch polyphon angeführt, setzt im p eine munteres fugato ein, das von Pizzicati in den Streichern und hüpfenden Staccati in den Holzbläsern wirkungsvoll glossiert wird.



In dem Augenblick, da sich das kunstvoll weit ausgesponnene, polyphone Spiel in einem pp-Sätzchen der Holzbläser zu verlieren scheint, reißt ein „Risoluto" im ff die motivische Bewegung noch einmal hoch. Danach bereitet ein seltsames Kreisen um gleichbleibende Akkordfolgen eine neue Entwicklung vor. Sie setzt ein mit engräumig im Dreiviertel-Rhythmus „leicht, fast graziös" aufklingenden Sätzchen, in anmutigem Wechselspiel verschiedenster Klanggruppen vorgetragen und mit motivischen Anklängen verwoben. Schließlich lenkt die Bewegung nochmals in das Zeitmaß des fugato ein, um jetzt in einem glänzenden Kräftespiel eine Überfülle von motivischen Aufspaltungen, Verdichtungen und Verflechtungen zur Geltung zu bringen. Der Auffassungkraft des Hörers wird Außergewöhnliches zugemutet, wenn beispielsweise Verbreiterungen, Verkürzungen und Motivteilchen gleichzeitig übereinandergeschichtet auftreten. Die kühnen Klangphantasien münden dann in das anfängliche hastige Voranstürmen ein (Reprise). Über einem gewaltig bebenden Orgelpunkt auf h verdichtet sich das thematische Ringen zu höchster Spannung, die sich „breit und mächtig" in einer Schlußwendung von höchster Klangintensität entlädt. Takt vier und fünf des Themas treten sieghaft hervor, alle Spannungen lösen sich in strahlendem E-Dur. —

Eine Fülle von Stimmungen, Gestaltungen, Farben und Bewegungen breitet der Komponist in dem Werk vor uns aus. Wirksame Merkmale werden erkennbar: Geistvolle Formgebung, differenzierte Klangtechnik, feinsinnige Linienführung, lyrisch-dramatische Ausdruckskraft. Ausschlaggebend ist, daß nirgends ein selbstbespiegelndes Darbieten von sondertümlichen Eingebungen zutage tritt. Im Vordergrund steht die Ausschöpfung der durch das Thema als Kraftzentrum gegebenen Gestaltungsmöglichkeiten.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Einen neuen Weg der Programmgestaltung der Schallplatte zeigt Odeon mit der Reihe „Aus Debussys Werken". Damit wird ein wertvolles Ordnungsprinzip in das leicht unübersichtlich werdende Vielerlei der Neuaufnahmen gebracht. Die großen Persönlichkeiten der Musik sind auch für den geschichtlichen Ablauf immer noch die sinnvollsten Orientierungspunkte. Der große Franzose Debussy hat mit der Orchestersuite „Iberia" eine reife Schöpfung seiner Klangkunst geschaffen, die wir bewundern wie eine Erscheinung einer uns fremden Welt, für deren Schönheit und Vollkommenheit wir aber durchaus Verständnis aufbringen können. Da werden musikalische Elemente des Orients mit sinfonischen Errungenschaften des Abendlandes verschmolzen und es entsteht eine neue Einheit, wie sie dem Genius des Künstlers abendländisch-nordischer Abkunft entspricht.

Die Wiedergabe des Werkes durch das Pariser Colonne-Orchester unter Gabriel Pierné ist über jedes Lob erhaben. Auch die eigentümliche Atmosphäre der Klangwelt Debussys ist vorbildlich auf diesen Platten festgehalten.

(Odeon O — 7728/30)

Einer der Nachfahren Debussys ist Ravel, der ein Virtuose der Orchesterbehandlung ist wie kaum ein anderer, was in unserer Zeit der Instrumentierlöwen viel bedeutet. Bei Ravel besticht stets die haushälterische Verwendung der Mittel. Sein Klavierkonzert ist ein neuer Beweis dafür, ebenso wie für seine Formstrenge. Die Eigenwilligkeit der Tonsprache ist nicht weniger überraschend als etwa bei Strawinsky, nur daß man hier den Eindruck einer unbedingten Straffheit der Anlage überall behält. Es ist eine fortschrittliche Kunst aus französischer Mentalität. Von einem ungenannten Orchester wird das schwierige Werk unter Leitung des Komponisten mit größter Präzision und feiner Abtönung aller Klangwerte vorgetragen. Der Solopart findet in Marguerite Long eine ideale Vertreterin, die Kraft und jene schwebende Leichtigkeit vereinigt, die diese nervöse Kunst erfordert. Trotz der großartigen Effekte im Orchester wie im Klavier wird es keine eigentliche Rauschmusik, was durch die Wiedergabe treffend unterstrichen wird. (Odeon O — 9413/15)

So wie Debussy, Ravel und mancher andere Komponist über die Schallplatte den Weg zu uns finden, so geht es auch mit deutschen Musikern, die zwar bekannte Namen haben, ohne indessen auch ihrer Bedeutung entsprechend aufgeführt und gekannt zu werden. Max Reger ist einer dieser Meister. Wenn man seine Mozart-Variationen von Karl Böhm mit der Sächsischen Staatskapelle in einer Aufnahme hört, die in der akustischen und künstlerischen Vollendung auf einsamer Höhe steht, dann ist es bei dem Wirkungsradius der Schallplatte Gewißheit, daß damit für die Weltgeltung des Namens Reger ein gewaltiger Schritt vorwärts getan worden ist. Im Ausland weiß man bisher nur wenig von ihm. Das in sich ruhende, einfache Thema Mozarts wird achtmal abgewandelt, „das Ganze eine Glorifikation Mozarts auf Regersche Art", bis das Werk in eine große Fuge mündet. Wie diese Fuge von Böhm plastisch herausgearbeitet wird, das ist ein Wunder der Schallplatte. Man wird sie nur selten einmal im Konzertsaal so hören können. Wir begrüßen ein solches Werk der neueren deutschen Orchesterkunst, das sich einer Technik befleißigt, die nicht auf billige Wirkung berechnet ist, die aber zutiefst völkisch gebunden erscheint. Der ernste Musikfreund hat nun die Möglichkeit, sich in die Klangwelt Regers hineinzuhören und den Eindruck nach allen Richtungen hin zu überprüfen. Hoffentlich folgen die Hiller-Variationen oder die Sinfonietta!

(Electrola DB 4480/4483)

Eine Besonderheit unter den Neuheiten, die den unerschöpflichen Reichtum des Bachzeitalters erkennen läßt, ist die Aufnahme des Trios in e aus Georg Philipp Telemanns Tafelmusik 1733. Ehemals in der Wertliste weit vor Bach gestellt, hat sich von Telemann, einem der fruchtbarsten Komponisten der ganzen Musikgeschichte, kaum etwas in unsere Zeit gerettet. Überraschend lebendig wirkt diese Aufnahme des Wiesbadener Collegium musicum unter Leitung von E. Weynes. Der Zusammenklang von Flöte, Oboe, Fagott und Cembalo ist organisch, und man hat durchaus nicht die Empfindung einer Ausgrabung gegenüberzustehen. (Telefunken E 2256)

Liszts Zweite Ungarische Rhapsodie ist in einer Neuaufnahme unter Leopold Stokowski herausgekommen. Die ehemalige Platte seines Philadelphiaorchesters galt als die akustisch beste, die es von Liszts beliebtem Werk galt. Nun soll die neue Aufnahme noch eine Steigerung bieten. Vieles ist anders in technischer Hinsicht herausgearbeitet und das Ganze strebt auf klangliche Monumentalität hin. Es wird Geschmacksache bleiben, welcher Platte der Vorzug gebührt. (Electrola DB 3086.)

Bei Odeon gibt es ein Kulturarchiv, das von längst verstorbenen Meistern Originalaufnahmen veröffentlicht. Da werden jetzt Welte-Künstlerrollen unter Einsatz der heutigen Technik so übertragen, daß man alle Anschlagsfeinheiten heraushört. Es mutet wie ein Märchen an, daß man auf diese Weise Granados seinen berühmten Andalusischen Tanz wie eben aufgenommen spielen hört, den er 1912 einer Welte-Rolle anvertraute. Theodor Leschetizky ist mit seinem Charakterstück „Die beiden Lerchen" festgehalten, das er 1906 gespielt hat. Die Großen der Vorkriegszeit werden lebendig! Die Technik überbrückt die Zeit und wir erhalten eine Vorahnung der Möglichkeiten späterer Geschlechter, die unsere Zeit lebendig im Bild und Ton erstehen lassen können, wo wir uns auf Zeichnung und gedrucktes Wort beschränken mußten. (Odeon O — 4753)

Noch erstaunlicher ist eine Platte mit Edvard Grieg am Flügel, der seinen „Norwegischen Brautzug im Vorüberziehen" spielt. Mehr als 30 Jahre nach der Aufnahme wird nun ein Werk Griegs in authentischer Wiedergabe zugänglich. So einfach der technische Hergang der Übertragung auch sein mag, so bleibt es dennoch ein Wunder und ein Geschenk besonderer Art für alle Musikbeflissenen. (Odeon O — 4748)

Eine vollkommene Klavierplatte hat Jean Françaix geschaffen. Mit einzigartigem Anschlag spielt der junge französische Musiker die Serenade

aus Debussys Childrens Corner und eine Mazurka von Chopin. (Telefunken A 2232.)

Die prachtvollen Wiedergaben klassischer Kammermusik verdienen das besondere Interesse der Musikfreunde. Mozarts Streichquartett Nr. 428 in Es wird vom Pro-Arte-Quartett in seiner ganzen Empfindungstiefe ausgeschöpft. Der langsame Satz bringt die tiefen Lagen von Cello und Bratsche überraschend vollkommen und echt heraus. Das singt in allen Stimmen, aber auch die übrigen Sätze werden von einem nicht alltäglichen Verständnis Mozartscher Eigenheiten getragen. Die Gattung des Streichquartetts erscheint uns fast als die mikrophongeeignetste, was sich im vorliegenden Falle besonders deutlich bestätigt, weil den ausführenden Künstlern anscheinend ungewöhnlich schöne Instrumente zur Verfügung stehen. (Electrola DB 2820/21.)

Wieder können wir eine mit den Mitteln der neuzeitlichen Technik überholte Caruso-Platte anzeigen. Es sind zwei getragene Gesänge, ein Hosanna von Granier und „Die Zweige" von Fauré, beides französisch zum Orchester gesungen. Die Pracht dieser Stimme tritt hier ebenso in Erscheinung wie die Empfindungstiefe Carusos, der alles andere war als ein Stimmprotz. Der baritonale Klang seines Tenors verblüfft bei diesen Aufnahmen — die aus seiner besten Zeit stammen — wie immer. Das bescheidene Zurücktreten des Sängers hinter der künstlerischen Aufgabe verleiht der Platte einen besonderen Reiz; denn hier wird auf jede äußerliche Wirkung zugunsten der Verinnerlichung verzichtet. (Electrola DB 3122.)

Karl Schmitt-Walter, der Bariton des Deutschen Opernhauses rückt zusehends mehr in die vorderste Linie. Seine Vortragskunst und sein Bühnentemperament werden zugleich in vorteilhaftestem Licht erkennbar bei der Wiedergabe des Ständchens und der Champagnerarie aus Mozarts Don Giovanni. Die lyrische Weichheit seiner trotzdem männlichen Stimme ist für die Schallplatte wie geschaffen. (Telefunken A 2223.)

Von Margherita Perras gibt es eine Wiedergabe der großen Butterfly-Arie „Eines Tages sehen wir", die überzeugend die stimmlichen und die musikalischen Vorzüge dieser Künstlerin erkennen läßt. Der Ton bleibt blühend bis in die höchsten Lagen. Dieser Eindruck wird unterstrichen durch die Walzerarie aus La Traviata, wo die sauberen Koloraturen die überlegene Technik zeigen. Bemerkenswert ist das ausgezeichnete Zusammenmusizieren von Stimme und Orchester (Berliner Staatsoper) unter Bruno Seidler-Winkler. (Electrola DB 4473.)

Maria Müller läßt die Vorzüge ihres Soprans in einer faszinierenden Wiedergabe von zwei Wesendonck-Liedern Richard Wagners in Erscheinung treten. „Träume" und „Im Treibhaus" werden zwingend gestaltet — immer getragen von einer der schönsten Stimmen und der künstlerischen Intelligenz einer begnadeten Sängerin.
(Electrola DB 3256)

Zwei Gesänge von Schumann — Mondnacht und Der Nußbaum — sind für Erna Sack ein Anlaß, um zu zeigen, daß sie nicht nur im Koloraturfach beheimatet ist. Mit schönem Ausdruck gibt sie den Liedern Farbe, verständnisvoll am Flügel begleitet von Michael Raucheisen. (Telefunken A 2233.)

Emmy Bettendorf setzt ihr Können für Schuberts Heidenröslein und Ständchen ein. Bei aller Anerkennung des Gestaltungsvermögens der bekannten Sopranistin kann man nicht übersehen, daß es eindrucksvollere Mikrophonstimmen gibt. (Odeon O—25 904.)

Der Russenchor Boyar hat schnell einen guten Namen bekommen. Im Gegensatz zu den Donkosaken gibt es hier auch Frauenstimmen. Das Lied „Abschied von der Wolga" spiegelt die eigenartige hohe Chorkultur der Russen, die ihren Ausgang vom Kirchengesang genommen hat. Ausgesucht gute Stimmen und höchst wirkungsvolle Bearbeitungen sichern dem Russenchor Boyar eine eigene Note. (Odeon O—25 905.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Musikalisches Presseecho

Grundlagen der deutschen Volksmusik

Daß die Begriffe Kunstmusik und Volksmusik keineswegs einen Gegensatz darstellen müssen, daß vielmehr die Kunstmusik der Volksmusik als deren höchste und feinste Verkörperung unter günstigen Voraussetzungen herauswächst, ist eine Tatsache, die heute erfreulicherweise allgemein erkannt wird. Die vielen mit Erfolg unternommenen Versuche, große Meisterwerke der deutschen Kunstmusik der Volksgesamtheit nahezubringen, zeigen außerdem, daß diese Erkenntnis ihre Früchte im Leben zu tragen beginnt.

Dennoch müssen wir feststellen, daß, und zwar ebenso in Fachkreisen wie im Volke selbst, das alte Vorurteil noch immer besteht, Kunst-

und Volksmusik seien nicht nur im Werte voneinander unterschieden, sondern auch der Art nach voneinander getrennt. Dabei ist die wertmäßige Unterscheidung mehr in den Kreisen der Musiker vom Fach anzutreffen, als letzte Nachwirkung jener Anschauung des liberalen Zeitalters, die Volk und Masse einander gleichsetzte und darum auch in der Kunst zweifelhafte Massenware als gut genug für das Volk betrachtete. Doch ist darin eine irgendwie wesentliche Gefahr nicht zu erblicken, weil gerade den Anschauungen des unmittelbar uns vorangegangenen Zeitalters heute ein Kampf geliefert wird, in dem die junge nationalsozialistische Bewegung den Gegner, nachdem sie ihn überrannt hat, nur noch aus seinen letzten Zufluchtsorten herauszuholen braucht, um gegen alle Versuche einer Wiederherstellung vergangener Zustände gesichert zu sein.

Bedeutend ernster zu nehmen ist die Tatsache, daß im Volke noch in sehr erheblichem Umfang instinktive Abneigung gegen die Kunstmusik besteht und die Kunstmusik als etwas Fremdes empfunden wird, das seiner Art nach nicht in unser Volksleben hereinpasse. Und wenn wir der Ursache dieses Empfindens nachgehen, dann sehen wir, daß hier keineswegs nur eine Nachwirkung jüdisch-liberalistischer Kunstpolitik von gestern und vorgestern, sondern ein Tatbestand vorliegt, der seit vielen Jahrhunderten festgelegt und in der gesamten Entwicklung unserer Musik begründet ist, also zu seiner Überwindung ganz andere, tiefergreifende Maßnahmen erforderlich macht, als dies gegenüber den flüchtigen Erscheinungen des neunzehnten Jahrhunderts erforderlich ist.

*

(Der Verfasser schildert nun den ununterbrochenen Abwehrkampf der deutschen Musik gegen ihre Minderbewertung seitens der klerikalen Kreise und ferner die enge Verbundenheit von Musik des Volkes und Kunstmusik im 16. Jahrhundert.)

*

Aber diese Zusammenfassung der musikalischen Kräfte des deutschen Volkes dauerte nur kurze Zeit, um bald einer um so stärkeren Zersplitterung zu weichen. Die Trennung geistlicher und weltlicher Musik wurde schärfer als je zuvor; auf dem erstgenannten Gebiet machte sich eine bewußte und betonte Laienopposition gegen die Kirchenmusik geltend; in der „weltlichen" Musik schied sich die Kunst der Höfe und der gebildeten Stände vom Volk. Zwar versuchte eine neue, diesmal vorwiegend musikalisch eingestellte Bewegung um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch einmal durch starkes Heranziehen volksgebundener Elemente die verlorene Einheit wieder herzustellen; doch nach kurzer Zeit ging auch hier wieder der Erfolg großenteils verloren, und an Stelle des zwar technisch wenig geschulten, aber stark im Volkstum verwurzelten Laien spielte nun der Dilettant eine wichtige Rolle.

So kommt es, daß unser deutsches Musikleben zur Zeit der Machtübernahme das Bild einer traurigen Zersplitterung bot. Aber es war auch hier schon manches für eine kommende Neuordnung vorbereitet. Seit der Jahrhundertwende hatte sich eine neue „Laienbewegung" Bahn geschaffen, die hauptsächlich in der bündischen Jugend konzentriert war und ebenso gegen die Kunstmusik wie gegen das städtische Dilettantentum sich durchzusetzen versuchte. Vom Volkslied ausgehend, hat diese Bewegung den Sinn der „Laienbewegung" im oben beschriebenen Sinn richtig erfaßt, nämlich als eine bewußte Betonung des instinksicheren Volkstums gegenüber allem, was als fremd und störend empfunden werden muß. Hier konnte die Kulturarbeit der Hitlerjugend sehr wohl anknüpfen und die vorhandenen guten Ansätze zusammenfassen und vereinheitlichen. Was uns heute noch fehlt, ist ein tiefergehendes Verständnis der Vertreter der Kunstmusik für den eigentlichen Sinn dieses „Laientums". Denn irgendwie fühlen sich die Fachmusiker den Laien gegenüber als etwas anderes, eine Tatsache, die aus der ganzen geschichtlichen Entwicklung heraus verständlich, aber darum nicht weniger bedauerlich ist. Dabei ist den Fachmusikern heute eine Aufgabe von besonderer Bedeutung gestellt: den Laien das zu geben, was sie zur restlosen Erfüllung ihrer Aufgaben brauchen, nämlich die fachliche Schulung. Notwendig ist aber nicht, die Laien an das „Fach" heranzuführen, sondern den Weg zu finden, auf dem die fachlichen Voraussetzungen dem musikliebenden Laien vermittelt werden können. Wir brauchen nicht eine Volksmusik im Gegensatz zur Kunstmusik, sondern eine Musik des deutschen Volkes, an der jeder nach Maßgabe seiner Begabung und seines Fleißes an ihm gebührenden Anteil sein eigen nennen kann.

Prof. Dr. Karl Blessinger, München (im Reutlinger Tagblatt vom 20. 9. 37).

Volkslieder?

Jüdische Komponisten und Dichter. Wie Kurt Benkel in der Zeitschrift „Der schlesische Erzieher" berichtet, finden sich noch heute in den in der Schule und im Verein gebrauchten Liederbüchern (auch neuerer Auflage) Lieder, deren Worte von Juden stammen oder die von Juden

vertont sind. Einige dieser Lieder seien nachstehend genannt:
„Der Herr ist mein Hirt". Bernh. Klein (Jude).
„Treue Liebe bis zum Grabe". Bernh. Klein (Jude). Text stammt von Hoffmann von Fallersleben.
„Hebe deine Augen auf", Weise von dem Juden Fel. Mendelssohn-Bartholdy.
„Nun zu guter letzt", Weise von dem Juden Fel. Mendelssohn-Bartholdy.
„Wir treten zum Beten" (altniederländisches Volkslied).
Hier wird leider noch sehr oft die Übersetzung des Juden Weyl aus Wien, 1821—1895, gebraucht. Nur schwer bürgern sich die Übersetzungen von Rud. Hauffe, Budde-Hensel und Abert ein.
„Wohlauf in Gottes schöne Welt" (Volkslied).
Dieses Lied erscheint in sehr vielen, auch schlesischen Liederbüchern als Volksweise, Dichter unbekannt. Der Text stammt aber von dem Juden Julius Levy, 1831 zu Rodenburg (Hessen) geboren, 1914 in Berlin gestorben. Nach dem Geburtsort tarnte sich Levy als Jul. Rodenberg. Er war Redakteur der Deutschen Rundschau in Berlin. Interessant ist es, daß der Name Rodenberg in einem Liederbuch von 1934, das ein „Liederbuch des Dritten Reiches" sein will, zu Rodenhagen verwandelt auftritt.
„Nun bricht aus allen Zweigen das maienfrische Grün" (Volksweise).
Hier stammt der Text ebenfalls von J. Rodenberg-Levy.
„Dem Vaterland, das ist ein hohes, helles Wort". Text von Rob. Reinick, Weise von dem Juden Alexis Hollaender, geb. 1840 zu Ratibor, gest. 1924 zu Berlin.
„Zu Straßburg auf der langen Brück" (Volksweise).
Text von Salomon Mosenthal, 1821—1877.
„Kling ling, bum bum und sching da da".
Musik von dem nach Amerika emigrierten Juden Oskar Straus (geb. 1870), dem Komponisten der Operetten „Der Walzertraum", „Der letzte Walzer" usw. Der Text stammt von Detlev von Liliencron. (Erschienen ist das Lied in der Sammlung „Schutz- und Trutzlieder" von Traugott Niechciol, Verlag „Deutsche Kulturwacht", Berlin-Schöneberg.)
„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten", Text von dem Juden Heinr. Heine, Weise von Friedrich Silcher.

Aus Völkische Musik-Erziehung
(September 1937).

* Bücher und Noten *

Richard Eichenauer: „Musik und Rasse". 2., verbesserte und vermehrte Auflage. J. F. Lehmanns Verlag, München 1937. 323 Seiten. Geb. RM. 9.—.

Die Notwendigkeiten einer auf den üblchen Raum beschränkten Buchbesprechung verbieten es, im folgenden ausführlich sich mit dem Inhalt des Eichenauerschen Werkes zu befassen. Er darf wohl auch bei einem bereits 1932 in der ersten Auflage erschienenen Buch, das eines der meistumstrittenen der neueren Musikliteratur ist, als bekannt vorausgesetzt werden. Daß von einem derartigen zur Auseinandersetzung zwingenden Werk jetzt bereits die zweite Auflage erscheint, beweist, daß viele der Eichenauerschen Gedanken in unserer Zeit fruchtbar geworden sind, und mit stolzer Befriedigung kann der Verfasser heute die allgemeine Berechtigung einer rassenkundlichen Betrachtungsweise feststellen, für die er auf musikalischem Gebiet bahnbrechend gewesen ist. Die neue Auflage bringt im grundsätzlichen keine Änderungen. Sie ist aber tatsächlich „verbessert und vermehrt" und namentlich durch die Hinzunahme des neuesten Schrifttums wissenschaftlich stärker unterbaut. Das zeigt sich an den ausführlicheren Begründungen einzelner Behauptungen und der größeren Zahl aufhellender Beispiele sowie auch an den Fußnoten, in denen Eichenauer oft Stellung zu gegen ihn erhobenen Einwänden und Vorwürfen nimmt. Wesentliche Veränderungen hat das Kapitel über die Wiener Meister, vor allem in der Betrachtung Beethovens, und über die Romantik, namentlich in der Wertung Richard Wagners, erfahren. Hinzugekommen ist ein gut formuliertes Schlußkapitel über die Musik im Dritten Reich unter besonderer Berücksichtigung der Jugend- und Laienmusik, das aus rassischen Gegebenheiten und Notwendigkeiten gefolgerte kulturpolitische Zielsetzungen enthält. Es berührt sympathisch, daß Eichenauer frühere Irrtümer und Überspitztheiten freimütig zugibt, wie überhaupt Ehrlichkeit und Überzeugungstreue den Chrakter des Werkes be-

stimmen. Bei beiden Meistern, sowohl bei Beethoven als auch bei Wagner, hat sich das Stil- und Persönlichkeitsbild auf Grund neuer rassenkundlicher Erkenntnisse gewandelt, und gerade der Eichenauerschen Wagner-Deutung dürfte damit viel von dem ursprünglich an ihr bemerkten Stachel genommen sein. Gleichwohl wird hier für viele noch mancher Stein des Anstoßes liegen, und zweifellos werden gerade hier die Schwierigkeiten der Methode Eichenauers mit am deutlichsten offenbar. Auch das neue Beethovenbild kann wohl kaum ganz befriedigen. Ist es nicht in jüngster Zeit allgemach zu sehr Mode geworden, früher „Ostisches" in heute „Fälisches" umzudeuten, um so die ersehnte Verbindung zum Nordischen zu gewinnen?

Dem denkenden Leser bietet sich noch viel Problematisches, und mehr als einmal wird auch der willig Folgende sich auf schwankendem Boden fühlen. Aber das kann nicht an der Feststellung hindern, daß der große und großartige Versuch Eichenauers, der neben feinem Spürsinn und einer bewundernswerten Instinktsicherheit von tiefem Forscherernst, einem achtunggebietenden Wissen und Können getragen wird, nach fünf Jahren in seiner anregenden und aufbauenden Kraft durch die Neuauflage überzeugend bestätigt wird. Manche zuerst von Eichenauer geäußerten Gedanken sind längst weitgehend in die Wissenschaft eingedrungen, etwa die Betonung des Rassenstils gegen die Überbewertung des Zeitstils. Durch die folgerichtige Anwendung dieser Betrachtungsweise ergeben sich oft überraschend einfache und einleuchtende Lösungen; so erklärt sich z. B. die Stilverwandtschaft zwischen Haydn und Mozart weitgehend aus der ähnlichen rassischen Grundlage ihres Wesens. Gern hätte man, wenn es auch die Idee des Buches ist, das Nordische als das eigentlich Tragende im Schaffen unserer deutschen Meister zu erweisen, das Kapitel „Gegenkräfte" etwas ausführlicher, namentlich in der rassischen Untersuchung Verdis, behandelt gesehen. Und noch eins darf hier vielleicht bemerkt werden: Ist ein wichtiger Zweig unseres nationalen musikalischen Schaffens, die deutsche komische Oper, nicht allzu stark in den Hintergrund gedrängt worden? Doch wie dem auch sei, man darf bei der zweiten Auflage, die übrigens auch drucktechnisch und in einigen Bildern verbessert worden ist, erneut feststellen, daß Eichenauer neue, wichtige Gesichtspunkte der Betrachtung aufgestellt, neue Wege zum Kunstwerk und seinem Schöpfer gewiesen hat, deren Bedeutung für die Wissenschaft sich in Zukunft in verstärktem Maße zeigen wird.

Hermann Killer.

Wilhelm Merian: Hermann Suter. Der Dirigent und der Komponist. Basel, 1936, Verlag von Helbing & Lichtenhahn.

Der Schweizer Komponist Hermann Suter wird durch sein Chorwerk „Le Laudi", eine prunkende Vertonung des Sonnengesangs des Franz von Assisi, noch auf Jahre oder Jahrzehnte hinaus weiterleben. Wilhelm Merian, der bekannte Basler Musikwissenschaftler, läßt seiner Suter-Biographie, die mehr für den Schweizer, als den gesamtdeutschen Kulturraum Interesse beansprucht, einen weiteren Band folgen, der als ästhetischer Umriß der schöpferischen und nachschöpferischen Tätigkeit Hermann Suters anzusprechen ist. Daß für einen Dirigenten die Programmbildung und Werkwahl ein persönlichkeitsbestimmendes Element bedeutet, wird an Hand der Vortragsfolgen seiner Konzerte nachgewiesen. Dabei erscheinen Suters Ausführungen über die Bach-Interpretation (dramatisch oder kirchlich?), über seine Einstellung zu Max Reger und der zeitgenössischen schweizerischen Musik besonders aufschlußreich. Anschließend gibt Merian eine gründliche Werkbetrachtung der Instrumental- und Vokalmusik Suters, der nie ein Vielschreiber war. „Alles, was Suter in guten Stunden geschaffen, ist wahr und schlicht" darf sein Biograph mit Fug und Recht feststellen, denn Bildung und Können gaben ihm nicht nur die geistige Form, sondern erhoben es auch zum eigentlichen Kunstwerk.

Friedrich W. Herzog.

Heinrich Frieling: Die Stimme der Landschaft. Begreifen und Erleben der Tierstimmen vom biologischen Standpunkt. Verlag von R. Oldenburg, München und Berlin 1937. 133 S.

Das vorliegende Buch vermittelt vom biologischen und musikalischen Standpunkt gleich wertvolle Erkenntnisse. Es enthält in 4 Kapiteln gründliche Untersuchungen über die tönende Natur, über die Tiere und ihre Laute und besonders über Entwicklung und Ausbildung der Vogelstimmen. In ein dem Durchschnittsmenschen noch fast völlig verschlossenes Kapitel der Schöpfungsordnung darf der Leser einen tiefen Blick tun. Es ist nicht nur die staunenswerte Mannigfaltigkeit der Naturlaute vom Urgeräusch etwa des Windes bis zur hochentwickelten Vogelstimme, die in diesem Buch zu einer umfassenden Darstellung geformt ist, sondern mehr noch der gesetzmäßige Zusammenhang, das planvolle Walten, das Frieling den Leser miterleben läßt als einen Teil der Schöpfungsharmonie. Gerade auch dem Musiker bieten die Darlegungen über den Vogelgesang eine wesentliche Bereicherung seines Wissens. Er erfährt da z. B.

die erstaunliche Tatsache, daß im ganzen Tierreich einzig und allein die Vögel ihren Gesang ebenfalls erlernen müssen wie der Mensch seine Sprache. Er hört Wunderbares über die Fähigkeit des „Spottens" (Imitierens), er lernt den Landschaftsstil der Vogelarten kennen. Das sind wenige Schlagworte aus einem tief fundierten, lesenswertem Buch, das durch eine Analyse der Tierstimme mit Notenbeispielen des Vogelgesanges seinen besonderen Reiz erhält.

Hermann Killer.

Cesare Valabrega: Il Clavicembalista Domenico Scarlatti. Il suo secolo — la sua opera. Verlag Guanda, Modena. 1937. 335 Seiten.

Der italienische Musikschriftsteller Valabrega, der vor einigen Jahren eine Schumann-Monographie veröffentlichte, gibt hier eine weit ausholende Darstellung Scarlattis als Klavierkomponist, die den geschichtlichen Voraussetzungen ebenso gerecht wird wie dem Schaffen des Meisters. Nach den verschiedensten Gesichtspunkten werden die Elemente seiner Kompositionstechnik betrachtet. Man wird dem Verfasser nur schwer folgen können, wenn er in Scarlatti eine Vorausahnung oder gar Vorwegnahme Beethovenscher Eigenart in den Klavierwerken zu finden glaubt. Als angesehener Pianist widmet Valabrega allen Fragen des Instrumentes besondere Sorgfalt.

Herbert Gerigk.

Karl Rieß: „Musikgeschichte der Stadt Eger im 16. Jahrhundert". Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn. 1935. 8°, 144 S., 4 Abb.

Auch diese fleißige, im musikwissenschaftlichen Seminar der deutschen Universität Prag gearbeitete Dissertation erbringt, indem sie die in den meisten Stadtgeschichten heute noch bestehende musikgeschichtliche Lücke für ein Jahrhundert füllt, neuerdings den Nachweis, wie Viel und Wesentliches gerade von dieser Seite her zum vollständigen Kulturbild eines Gemeinwesens beigesteuert werden kann. Egers unlösliche Verbundenheit mit dem deutschen Lebensraum erhellt aus ihr ebenso wie die hervorragende Rolle der Musik bei den bewegten Ereignissen der Reformation. Ist in der vorreformatorischen Zeit das Fehlen einer Stadtpfeifergilde für Eger bemerkenswert, so fesselt in der Zeit nach 1563 das klar gezeichnete Bild der Neuausrichtung von Kirchen- und Schulmusik ebenso wie die schicksalshafte Auseinandersetzung von streng lutherischer und renaissancebedingter Musikauffassung. Johann Goldammer und Daniel Brikner sind die gegnerischen Repräsentanten, zugleich die wichtigsten Persönlichkeiten in der von 1540 an geschlossen nachweisbaren Reihe der 26 Egerer Kantoren. Hübsch ist der Hinweis auf eine Egerer Spezialität, die „Symbola", d. i. Widmungsmotetten des Clemens Stephani, der mit dem Bayern Johannes Hagius den erst seit der Renaissance nachweisbaren und in dem großen Erasmus ideal verkörperten Typ des frei schaffenden Künstlers darstellt und die 20jährige Höhenkurve Egerscher Musikentwicklung (1564 bis 1584) mit bestimmt. Wertvoll ist auch der Nachweis der Beziehungen bedeutender Meister wie A. Gabrieli, Jakob Meiland, Ludwig Daser und Valentin Haußmann zu Eger. Orgelbau, Notendruck und Tätigkeit von gebürtigen Egerern in der Fremde sind weitere Kapitel der Darstellung. Ihre positiven Ergebnisse lassen gerne kleine Schönheitsfehler übersehen, wie beispielsweise die falsche Erklärung von „parteken" als „Stimmhefte" (S. 33) oder die fehlende, aus H. J. Mosers „Tönenden Volksaltertümern" S. 31 ff. leicht ersichtliche Literaturverarbeitung beim Musiziergut der Egerer Stadtpfeifer (S. 13 .f), das in der mitgeteilten Form zudem nicht in den vom Verfasser behandelten Zeitraum gehört.

Erich Schenk.

Wilhelm Broel: Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen. Braunschweig 1937 (Sonderdruck aus dem „Neuen Beethoven-Jahrbuch" 1937.

Eine Dissertation aus dem musikwissenschaftlichen Arbeitskreis von Professor Ludwig Schiedermair-Bonn wird uns niemals bezüglich ihrer Klarheit und methodischen Exaktheit enttäuschen. Trifft dies somit auch auf die im Beethoven-Jahrbuch 1937 wie auch als Sonderdruck erschienene Abhandlung von Wilhelm Broel über „Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen" zu, so kann deren Verfasser jedoch trotz der oben genannten Eigenschaften den Zusammenhang mit einem musikwissenschaftlichen Gebiet, das sich heute in einen ganz offensichtlichen Zwiespalt befindet, nicht leugnen. Und zwar dort, wo Broel über seine sehr genauen Betrachtungen der Beethovenschen Durchführungsgruppen hinausgeht und nun den Zusammenhang nach der musikalisch allgemeinen Seite erstrebt. Er tut auch das letzte in einer wissenschaftlich sehr feinen Art, berührt aber, wie eben gesagt, damit mehr, als er vielleicht selbst wollte, den Problem- — oder genauer: den problematischen Kreis musikpsychologischer Fragestellungen.

Denn jede musikalische Gestaltung hängt mit dem Allgemein-Menschlichen, also dem Psychischen zusammen und besitzt die bestimmten Stadien ihrer Klangwerdung und musikalischen Prägung. Diese beiden Gebiete, das Seelische und das Musikalische, müssen aber, gerade weil sie im wirklichen Leben so innigst verbunden sind, in ihrer Eigengesetzlichkeit von den Wissenschaften um so stärker und exakter erkannt werden. Das, was jedoch die bisherige Musikwissenschaft in dieser Hinsicht geliefert hat — man denke etwa nur an Ernst Kurth, auf den sich Wilhelm Broel ebenfalls stützt —, ist eine typische Musikpsychologie im echt literarischen Sinne, die diese innige Verbundenheit von seelischen Allgemeinvorgängen und deren musikalischer Gestaltung und Prägung mit scheinbar erfüllenden Begriffen „wundervoll" umschreibt, aber in Wirklichkeit damit zur Erkenntnis der speziell musikalischen und speziell psychologischen Zusammenhänge und Eigengesetzlichkeit nichts beiträgt. Bei der merkbaren, wenn auch nicht übermäßigen Teilnahme an diesem Stand der musikwissenschaftlichen Forschungen vermag uns der Verfasser auch nichts mehr, d. h. nichts Verständlicheres zu sagen, als die von ihm mittel- oder unmittelbar herangezogenen Quellen, wie sie aus dem Schlußverzeichnis der „Allgemeinen Literatur" genau hervorgehen.

Man betrachte beispielsweise die nachfolgenden Sätze: „In diesen beiden auch begrifflich aufeinander abgestimmten Definitionen erweist sich die Substanzverwandtschaft als das maßgebende Kriterium, allerdings nicht so, als ob das Wesen der beiden Prinzipien in seinem vollen Umfang erhellt wäre (— Die Arbeit sprach vorher von den Begriffen der Fortspinnung, Entwicklung und Reihung —). Jede dieser Definitionen muß zwangsläufig so unbestimmt (!) und umfassend sein, um nachher der Fülle von Möglichkeiten in der Erscheinung des Kunstwerks gerecht zu werden. Die Bezeichnung Substanz tritt hier ein, um alles das zu kennzeichnen, was gemeinhin als thematisches oder motivisches Material des Kunstwerks verstanden wird (— Ja, leider gemeinhin! —). Thematisch und motivisch ist im allgemeinsten Sinne die Erscheinungsform eines musikalischen Gedankens im Zusammenwirken aller sogenannten Elemente der Musik, wie Rhythmus, Melodik, Harmonik und Agogik" usw. Derartige Feststellungen von der „Substanz" oder von der „gemeinhin sogenannten" Zusammenfassung grundsätzlich höchst verschiedenartiger Momente wie „Rhythmik, Melodik, Harmonik und Agogik" als „musikalische Elemente" oder ähnliche Auffassungen sind dann nur noch relativ verstehbar bei einem Standpunkt, dem der Verfasser gegen Schluß zuspricht: „Die Urgründe dieses Entwicklungsprinzips sind letzthin irrational, wie die Urgründe künstlerischen Schaffens überhaupt." Wo tritt aber hier die Grenze des wissenschaftlichen Erkenntnisvermögens hervor? Es ist nämlich ein gewaltiger Unterschied, ob ich mich auf eine solche „Irrationalität" schon bei den musikalischen „Elementar"-Begriffen wie Rhythmik, Melodik, Harmonik oder Agogik beziehe oder ob ich sie beispielsweise beim Schöpfungsakt unseres musikalischen Klangsinnes einsetzen lasse. — Etwas fällt dann noch bei dieser Beethovenarbeit als überstark formuliert auf, und zwar schon in Rückbeziehung auf die Arbeiten von Ludwig Siedermair, nämlich: „Sie (die Broelsche Dissertation) erreicht ihr Ziel, wenn es uns gelingt, mit ihr als einer Art Vorarbeit einen Beitrag zur Erkenntnis des Beethovenschen Personalstils zu liefern."

Kurt Herbst.

Heinz Höhne: Drei Chorlieder für vierstimmigen gemischten Chor mit großem Orchester: Lodernde Flamme, heilige Lohe (Wolfg. Jünemann), Feuerspruch (Gutberlet), Flammenlied (A. Hauert). Zu beziehen durch A. Glas, Berlin W 8.

Die drei Chorwerke mit Orchester von Heinz Höhne sind im rechten Augenblick erschienen. Gerade unsere Zeit im Zeichen des Aufstiegs unseres gesamten deutschen Chorwesens, da vor allem die Werke der lebenden Komponisten wieder stärkere Beachtung finden, wird für eine solche Bereicherung der Chorliteratur dankbar sein. Die drei Lieder eignen sich hauptsächlich zur Gestaltung nationalsozialistischer Feierstunden in ganz großem Stil wie auch im kleinsten Rahmen. Es ist eine Freude, sich in die Partituren zu vertiefen, bei deren Studium sich die Erfindungskraft und Instrumentationskunst des Komponisten auf den ersten Blick offenbart. Höhnes Musik vermeidet entgegen dem Bestreben so mancher modernen Komponisten bewußt jegliche Herbheiten in Melodik und Harmonie, ohne jedoch auch nur etwas an Kontrasten und starken Wirkungen einzubüßen. Im musikalischen Stil kommt Höhne dem Schubertschen Charakter sehr nahe, was vielleicht in der Gleichheit der Rasse (ostisch-nordisch) bedingt sein mag. Aus Höhnes Musik spricht die Landschaft seiner ostmärkischen Heimat. Auch die vorliegenden Chorlieder werden sich durch ihre frische Art bald größerer Beliebheit erfreuen, wie dies Höhne bereits früher mit seinen Löns-Chören bewiesen hat.

Hans Bajer.

Das Musikleben der Gegenwart

Zum Thema: Unterhaltungsmusik

Eindrücke vom Pyrmonter Musikfest 1937.

Der Ruf nach einer volkstümlichen Unterhaltungsmusik erklingt seit einigen Jahren in immer stärkerem Maße. Als nach der Machtübernahme der völlig verjudete Musikalienmarkt einer ersten Säuberung unterzogen wurde, erging zugleich an die jungen Komponisten der Ruf, sich in den Aufbau einzuschalten. Die Forderung nach guter unterhaltsamer Musik verstärkte sich, je mehr die deutschen Rundfunksender auf diese Spielart der klingenden Kunst zurückgreifen mußten, um ihren dringendsten Programmwünschen gerecht zu werden. Noch heute ist der Mangel an gehaltvoller Unterhaltungsmusik, die in einer allgemein verständlichen Sprache spricht, ohne banal zu sein, ein Notstand, dem nur durch den schöpferischen Einsatz der deutschen Komponisten begegnet werden kann. Die Ausschließlichkeit in der betonten Pflege der Unterhaltungsmusik gab schon im Vorjahr dem von Fritz Lehmann ins Leben gerufenen und tatkräftig durchgeführten Pyrmonter Musikfestgedanken eine starke Durchschlagskraft. Denn hier handelt es sich nicht um eine Angelegenheit des Konzertsaales, die vor Fachleuten demonstriert wird, sondern um neue Musik, die im Badeort in dem ihr entsprechenden Rahmen gespielt wird. Wenn Pyrmonts Kurdirektor die Musik als Kurmittel bezeichnete, so berührte er damit den großen Fragenkreis der Unterhaltungsmusik nur an der Peripherie, denn die Kurgäste der Bäder sind nur ein kleiner Teil jener Masse von Musikhörern, an die sich die unterhaltsame Musik wendet. Ihre kulturelle Bedeutung umfaßt das ganze Volk zu allen Tages- und Nachtzeiten. Sie ist im Freien so gut beheimatet wie im Saal. Auch wird sie nicht nur durch den Rundfunk verbreitet, sondern ebenso häufig auf Schallplatten ins Haus eingeführt. Unterhaltungsmusik soll Freude und Entspannung bereiten. Sie soll, wie der Unterhaltungsroman, leicht, d. h. ohne geistige Anstrengung des Aufnehmenden, eingehen. Sie soll wahr sein und keine falschen Gefühle heucheln, sondern nur einem schlichten Empfinden Ausdruck verleihen. Sie kann derb oder lyrisch anmutig sein. Sie darf mit kräftigem Rhythmus in die Beine fahren, aber auch mit dem milden Öl klanglicher Harmonien den Aufruhr der Gefühle glätten. Damit zeigt sie Möglichkeiten auf, die mit wenigen Worten kaum zu umschreiben sind.

Bei dem Rückblick auf das Pyrmonter Musikfest 1937 fällt zunächst das Vorherrschen gewisser Themen und Schlagworte auf. Dem in allen Spielformen in Musik gesetzten Bauern und seinem Brauchtum ist angesichts der plötzlich hörbar gewordenen Häufung von „arteigenen" Werken eine gewisse Konjunktur nicht abzusprechen. Dabei wird das bäuerliche Leben oft vom Standpunkt des Städters her gesehen. Man konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, als rutsche der Bauer mehr als einmal auf dem Parkett dieser am Schreibtisch erdachten Musik aus. Hier kann nur die Unerbittlichkeit einer strengen Sichtung helfen, die die Entwicklung in Bahnen leitet, die zwischen Salon und Tenne eine deutliche Grenze ziehen.

Das ist eine Unterhaltungsmusik, die sich auf die Tanzformen bezieht, entschieden sachlicher und musikantischer eingestellt. Man braucht sich nur der kleinen Formen zu erinnern, deren sich ein Mozart oder Beethoven in ihren Deutschen Tänzen bedienten. Die Nähe der Operette hat auf diesem Gebiet wohltätige und destruktive Einflüsse ausgeübt. Es ist eine Sache des Charakters, wie sich der einzelne Komponist mit ihnen auseinandersetzt. Ein plötzlich in großer Sinfoniebesetzung übertragener Tango wird immer schwerfällig bleiben, und ein gleicherweise verbreiterter Foxtrott wird den vollen Streicherklang wie Bleigewichte mit sich herumtragen. So wirkten in Pyrmont die reinen Ballettmusiken am eindringlichsten, weil sie im Interesse tanzbarer Anschaulichkeit auf jede künstliche Füllung in der Instrumentation verzichteten. In der Vortragsfolge fehlte es dabei nicht an Gegensätzen. Karl Thiemes Drei erzgebirgische Tänze streben nach einer unbeschwerten, landschaftlich gebundenen Fröhlichkeit. Boris Blachers esthnische Tänze erscheinen mehr vom instrumentalen Witz befruchtet. In Rudolf Kattniggs „Abendmusik" spricht sich ein in der Wiener Operettenwelt beheimatetes Gemüt in unbeschwerter Weise aus. Ballettsätze von Paul Graener, obwohl ursprünglich für das Theater bestimmt, behaupten sich auch durch ihren absoluten musikalischen Gehalt, was in gleicher Weise von Rudolf Wagner-Régenys „Tanzspielmusik" gilt, allerdings unter Berücksichtigung des Generationenwandels. Durchschlagende Wirkung erzielte Ottmar Gerster mit seiner dreisätzigen

Ballettmusik, die im Menuett den Möwenschrei aus der Oper „Enoch Arden" effektvoll verarbeitet, um dann in der Polka derbe Volksmelodien von der Waterkant in einem wirbelnden Kehraus aneinanderzureihen. Daß nach dieser schmissig hingehauenen Musik Helmut Jörns' „Tanz für kleines Orchester", der aus einer völlig entgegengesetzten Haltung entstand, sich trotzdem behauptete, spricht für den Komponisten, der aus einem plastischen volkstümlichen Thema eine klare Improvisation entwickelt und ohne Füllsel steigert.

Cesar Bresgen hat in seine als Uraufführung gespielte „Heitere Suite" gleich zwei Dorfmusiken eingebaut, die aber ebenso städtisch orientiert bleiben wie seine „Dorfmusikanten" op. 14, die auf ihren Instrumenten wahrhaft artistische Leistungen vollbringen müssen. Erich Anders hat zwei Pommersche Bauerreigen aus originalem Themenmaterial eingänglich und farbig in sinfonischen Klang gekleidet. Derb und lustig geht es in Wolfgang Jentschs „Bäurischer Festmusik" zu. Als Gebrauchsmusik in mehr oder weniger musizierfrohem Sinne erklangen Sätze von Hermann Unger, Hermann Grabner und Sigfrid Walther Müller.

Von den Werken, die im Rahmen der Konzerte ohne eigentliche Beziehung zur Idee der Unterhaltungsmusik aufgeführt wurden, seien Wolfgang Fortners kesses Finale aus der „Sinfonia concertante", Helmuth Vogts Heiteres Vorspiel für Orchester, Paul Höffers Lanzenreitermarsch und Choral, Alfred von Beckeraths Festliche Musik, Oto Siegls Festliche Ouvertüre und Ernst Peppings melancholische Variationen über Senfls „Lust hab ich ghabt zur Musika" wenigstens genannt. Es muß immerhin als bezeichnend für die augenblickliche musikalische Situation angesehen werden, daß eine Schauspielmusik von Mark Lothar in ihrer knappen zündenden Form dem Begriff einer gehobenen Unterhaltung am nächsten kam und auch ein entsprechendes Echo fand. Als willkommene Bereicherung spielte das Hildesheimer Musikkorps der Luftwaffe unter Musikmeister Kästner alte Musik von Telemann bis Händel und anschließend neue im Auftrag des Reichsluftfahrtministeriums entstandene Blasmusik von Felix Raabe, Boris Blacher, E. L. Wittmer und Herbert Brust. Im übrigen sicherten Fritz Lehmann und seine jungen Mitarbeiter am Dirigentenpult, Ulrich Sommerlatte und Alfred Hering, einen in jeder Beziehung gelungenen Ablauf der Konzerte und eine werkgerechte Wiedergabe der neuen Werke.

Als ein mit ehrlichem Bemühen und schönem Erfolg unternommener Versuch zur Klärung wird das Pyrmonter Musikfest 1937 hoffentlich anregend weiterwirken und auch die Komponisten, die bisher noch abseits standen, zur Mitarbeit aufrufen. Auch Unterhaltungsmusik ist Kunst, und wer sich ihr verschreibt, muß Kunst und Können in sich vereinen. Das Einfache ist nicht immer das Leichteste. So mancher junge Musikant stürzt sich dann mit einem Feuereifer auf die Arbeit, als gelte es, einen Drachen zu töten oder einen sportlichen Rekord zu erringen. Macht euch frei von der Vorstellung, daß Pathos ohne das entsprechende Schwergewicht im Ausdruck unmöglich sei! Wenn auch das Handwerk die Voraussetzung zum Komponieren ist, so muß nicht unbedingt in einem Tanzstück das für eine Passacaglia erforderliche Rüstzeug in allen Wirkungsarten erprobt werden. Deshalb auch die Forderung nach einer erbaulichen und fröhlichen Musik, wobei das Fröhliche auch einen gut erzählten musikalischen Witz und eine „Pointe" enthalten darf!

Friedrich W. Herzog.

Ein neuer „Oberon" in Düsseldorf

Opernmysterium oder Singspiel — das ist die Frage, die bei der szenischen Verwirklichung von Carl Maria von Webers „Oberon" zunächst klar zu entscheiden ist. Hubert Franz entschied sich in seiner Düsseldorfer Neuinszenierung für die pathetische Deutung des Werkes, ohne allerdings in den Bühnenbildern Caspar Nehers Verständnis für die glühende Phantastik dieser orientalischen Welt zu finden. Neher hat sich im Laufe der Jahre einen persönlichen Stil zugelegt, der alles grau in grau malt. Aus dieser Grundfarbe entwickeln sich oft eigenartige Gobelinwirkungen, die einem historischen Hintergrund die echte Atmosphäre verleihen können. Hier, wo die Märchenpoesie des Orients herrscht, verlangt das Auge nach leuchtenden Ruhepunkten, auch dort, wo die Musik den Klang für das Heimliche und Unheimliche offenbart.

Der „Oberon" ist eine Gelegenheitsarbeit. Weber schrieb die Musik auf Bestellung zu einem aus London fix und fertig gelieferten Ausstattungsstück, dessen Text James Robinson Planché nach Wielands Dichtung verfaßte. Auf die Textgestaltung hatte der Komponist, dem die Sorge um die

wirtschaftliche Sicherung seiner Familie die Notenfeder führte, keinen Einfluß. So wollte er das Werk nach der Londoner Uraufführung, zu der er im Februar 1826 todkrank reiste, vollkommen umarbeiten. Durch seinen Tod blieb diese Absicht unausgeführt. Seither haben sich viele Bearbeiter um die Rettung der Oper für die Bühne mehr oder weniger erfolglos bemüht. Felix Weingartner „verbesserte" das Werk, indem er zu der in sich geschlossenen und vollendeten Musik ein Quartett und ein Terzett hinzukomponierte; Gustav Mahler, dessen Judentum ein verantwortungsbewußter Kunstbetrachter im Dritten Reich eigentlich nicht verschweigen sollte, hat den gesprochenen Dialog des Originals melodramatisch untermalt; die berühmte Wiesbadener Fassung von Hülsen-Lauff-Schlar staffierte den „Oberon" zu einem reinen Schaustück aus.

Die Düsseldorfer Oper spielte den „Oberon" in einer eigenen Bearbeitung von Hubert Franz und Winfried Zillig, die die Musik Webers nicht angetastet haben. Die Prüfungen Hüons und Rezias und die Bewährung ihrer Liebe und Treue sind die Achse, um die sich das Spiel dreht. Dabei bleibt ihr Schicksal geheimnisvoll verknüpft mit der Zauberwelt Oberons. Die Gestalt Kaiser Karls des Großen, in dessen Auftrag Hüon seine abenteuerliche Fahrt unternimmt, ist ganz entfernt. Die Schlußszene des Oper spielt deshalb nicht mehr im Thronsaal des Kaisers, sondern im deutschen Wald! Almansor erscheint als Gegenspieler stärker herausgestellt, auch wenn seine Lieblingsfrau Roschana, die die Verführung Hüons in Szene setzt, dem Rotstift zum Opfer gefallen ist. Eine gewisse Veredelung der sprachlichen Ausdrucks ist der neuen Bearbeitung von Franz und Zillig nicht abzu sprechen. Wenn auch ihre Lösung der dramatisch musikalischen Logik unbefriedigt läßt, so liegt das an der Tatsache, daß die Menschen im „Oberon" nur Werkzeuge einer höheren Macht bleiben, die sie in der Weltgeschichte herumschiebt, bis sie sich endlich gefunden haben.

Wolf von der Nahmer dirigierte mit beachtlichem Temperament. Die schönen Stimmen von Lotte Wollbrandt, Elisabeth Höngen, Alfred Poell, Ernst Renzhammer und Gertrud Jenne waren neben den von Michel Kühl geführten Chören die Träger des einmütigen Erfolgs der Aufführung. Sie vermochte aber nicht darüber hinwegzutäuschen, daß der „Oberon" wohl für alle Zeiten ein Schmerzenskind der deutschen Bühne bleiben wird.

Friedrich W. Herzog.

Die deutsche Kulturwoche in Paris

Vom 4.—12. September wurde im Auftrage des Führers im Rahmen der Kunstveranstaltungen der Pariser Weltausstellung eine deutsche Kulturwoche durchgeführt, deren Leitung vom Führer Staatssekretär Funk übertragen worden war. Da aus unserem musikalischen Mitarbeiterkreis niemand Gelegenheit hatte, die Pariser Veranstaltungen zu besuchen, beschränken wir uns auf die Wiedergabe einer zusammenfassenden Würdigung der französischen Wochenschrift „Le Ménestrel", die in diesem Falle eine Stimme aus vielen ist, denn das ausländische Presseecho ist auf der ganzen Linie überwältigend positiv. Es heißt da: „Diese große Kundgebung ist zweifellos das bemerkenswerteste künstlerische Ereignis, das die Ausstellung 1937 mit sich gebracht haben wird. Sie besteht aus einer eindrucksvollen Programmfolge, die eine Zusammenfassung der kulturellen Kraft Deutschlands auf dem Gebiet der Musik, der dramatischen wie der sinfonischen ist, nicht zu vergessen den Tanz oder den Film. Dieses Programm, das aufgestellt worden ist, um eine Vorstellung der deutschen Kunst zu vermitteln — die vor allem auf der Achtung der alten Meister aufgebaut ist —, wurde verwirklicht mit einer Fülle außerordentlicher Mittel und bezeugt eine hervorragende Organisationsfähigkeit. 1200 Personen, ein beträchtlicher Ausstattungsfundus und Maschinen sind mittels Eisenbahn, Auto und Flugzeug herbeigeschafft worden. Das Theater der Champs Elysées wurde der deutschen Bühnentechnik angepaßt dergestalt, daß „Die Walküre" wie in Bayreuth dargestellt wurde, „Tristan", „Der Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos" wie in der Berliner Staatsoper und mit denselben Mitteln."

Nach dem Hinweis auf die nachfolgenden ausführlichen Würdigungen dieser glanzvollen Darbietungen wird von „einer unvergeßlichen Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven unter Leitung von Furtwängler" gesprochen. „Loben wir noch die Methode und die vorbildliche Ordnung, die der Leitgedanke dieses Programms und seiner Ausführung waren. Diese Leistung, die tatsächlich über jedes Lob erhaben ist, wurde verwirklicht dank dem tatkräftigen Handeln der Reichsregierung, deren Mitglied, Staatssekretär Walter Funk, eigens nach Paris gekommen ist."

Konzerte

Berlin. Die 700-Jahrfeier hat dem spätsommerlichen Musikleben der Reichshauptstadt einen starken Auftrieb gegeben. In festlichen Veranstaltungen erlebte man ein gewichtiges Stück der musikalischen Tradition Berlins, und es zeigte sich, daß die Hochblüte dieses städtischen und höfischen Musiklebens der Vergangenheit ganz überwiegend in das 18. Jahrhundert fällt. So stand auch in musikalischer Beziehung Friedrich der Große und seine Zeit, die in der Rückschau dieser 700-Jahrfeier einen überaus wichtigen Platz einnahmen, im Mittelpunkt. Von den Festsälen war in erster Linie wieder der nun schon traditionelle Kunstwachenraum des Weißen Saales im Berliner Stadtschloß den Konzerten dienstbar gemacht worden, aber die meisten Veranstaltungen fanden doch unter freiem Himmel statt, im Schlüterhof des Schlosses, welcher der neu herausbeschworenen Serenaden- und Kammerkunststimmung des Rokoko schon durch seinen architektonischen Rahmen in unübertrefflicher Weise entgegenkommt.

Es sind nicht die allergrößten Meister, die das Kapitel „Alt-Berliner Musik" mit ihrer Kunst tragen, aber es sind die stilistisch fest umrissenen Namen aus der Zeit der Wende von 1750, die mit dem Begriff des „Galanten und Empfindsamen" in der Musik verbunden sind. Da ist der König selbst zu nennen, den Fritz Zaun an die Spitze seiner Vortragsfolge mit dem Landesorchester gestellt hatte. Seine D-Dur-Sinfonie und sein 3. Flötenkonzert festigen das Bild seiner musikalischen Persönlichkeit als eines Meisters von Rang, der seinem Können nach auf der Höhe der Zeit steht und der manchmal in seinen langsamen Sätzen einen Gefühlston anschlägt, der weit über die Grenzen des Rationalismus hinausreicht. Auch Hans von Benda, der als feinsinniger und stilkundiger Mittler alter Musik mit den Philharmonikern den Hauptteil dieser Schlüterhof-Abende bestritt, huldigte dem König mit der Ouvertüre seines Schäferspiels „Il re pastore". Wo Friedrich der Große erklingt, dürfen Graun und Quantz nicht fehlen. Triosonaten und Flötenkonzerte zeigten erneut ihre Eigenart und ihre Grenzen. Ganz im Rahmen dieser liebenswürdig-anmutigen Musik bewegen sich auch die beiden Bendas, Franz, der Vater, Friedrichs langjähriger Konzertmeister, und Friedrich Wilhelm, der Sohn, die beide namentlich als Instrumentalkomponisten mit der Geschichte Berlins verknüpft sind. Auch der Italiener Boccherini, einer der schulebildenden Instrumentalmeister seines Landes, gehört als „Hofkompositeur" Friedrich Wilhelms II. in die Reihe Berliner Komponisten, die jedoch erst durch zwei Bach-Söhne ihre Spitzenmeister erhalten. Es war überraschend, wie stark die Orchesterwerke des großen Bahnbrechers klassischer Klavierkunst, Philipp Emanuel Bach, doch den Kreis der bereits genannten Komponisten durchbrechen, aber auch die Kunst Friedemanns, der mit der eigentümlich düsteren Kantate auf des Königs Geburtstag und dem Largo aus der B-Dur-Triosonate zu Worte kam, erhärtete die starke, persönlich geprägte Begabung des ältesten Bachsohnes. Eine Reihe trefflicher Solisten wirkten mit, vom Landesorchester u. a. der Flötist Karl Mau, vom Philharmonischen Orchester Konzertmeister Erich Röhn, der Flötist Friedrich Thomas und der Bratschist Reinhard Wolf.

Eine besondere Überraschung bereitete Hans von Benda den Hörern, indem er mit dem Philharmonischen Orchester im Schlüterhof das Konzert wiederholte, das im Jahre 1796 Mozarts Witwe im damaligen Königlichen Opernhaus „durch die besondere Gnade seiner Majestät des Königs" (Friedrich Wilhelm II.) veranstaltete. Den Hauptteil bildeten Stücke aus Titus sowie Sätze aus dem Fagott- und dem Klarinettenkonzert. Außer Benda und seinen Musikern, dem an diesem vorletzten Abend der Schlüterhof-Konzerte eine große Konzertgemeinde besonders herzlich dankte, waren als bewährte Solisten die Sänger Tilla Briem und Fred Drissen, Alfred Krueger (Kontrabaß), Karl Leuschner (Fagott) und Ernst Fischer (Klarinette) an dem Erfolg des Abends beteiligt.

Noch einmal säumten die Fackeln den Schlüterhof, als die Jugend den musikalischen Feiern zum 700-jährigen Stadtjubiläum den Ausklang gab. Das Programm war nicht nur nach der Seite des musikalischen Leistungsvermögens der jugendlichen Sänger aufschlußreich, sondern es war so ausgewählt, daß es möglichst eindringlich und vielseitig einen Einblick in die musikalische Arbeit der HJ. gab, die, ausgehend vom Liedsingen, eine möglichst umfassende Schulung mit dem Ziel einer neuen volksmusikalischen Kultur betreibt. Alte deutsche Volkslieder, kunstvolle Chöre aus der Madrigalzeit und kernige Soldatenlieder aus alter und neuer Zeit spiegelten diese Musikarbeit in der Formation wieder. Der Hauptträger der kunstmusikalischen Darbietungen dieses Abends war der Mozartchor. Diese Jungen und Mädel sind von Erich Steffen zu einer singenden Gemeinschaft herangebildet worden, die im Hinblick auf Musikalität, Tonreinheit und Klangschönheit im Rahmen eines organisch entwickelten, jeder selbstherrlichen Virtuosität abholden jugendlichen

Stimmvermögens keinen Vergleich zu scheuen braucht. Demgegenüber vertrat der von Hans-Hermann Calliese geleitete HJ.-Chor mit Bläsergruppe gleichsam die Gebrauchsmusik, indem er kraftvoll und klar im vokalen und instrumentalen Zusammenwirken, der kämpferischen Haltung unserer Zeit in Soldatenliedern aus zwei Jahrhunderten und in neuen Liedschöpfungen der HJ.-Führer Napiersky und Baumann Ausdruck gaben. Der besondere Jubiläumscharakter dieser von vielen führenden Persönlichkeiten besuchten Veranstaltung innerhalb der 700-Jahrfeier wurde durch Alt-Berliner Turmmusiken gewahrt, die der vielfach bewährte Plaß'sche Bläserchor vom Schloßturm herab spielte, darunter einen zur Hochzeit der Königin Luise gespielten Trompetenfackeltanz. Hermann Killer.

Krefeld: Unter neuer Führung eröffnete das Stadttheater seine Spielzeit mit einer Festaufführung von Mozarts „Zauberflöte". Intendant Paul Trede und Werner Richter-Reichhelm schufen in vorbildlicher Zusammenarbeit eine Ensembleleistung, die Sänger und Orchester stets im rechten Gleichgewicht hielt. Übertrug Richter-Reichhelm sein frisch zupackendes Temperament mit zielbewußt führender Hand vor allem auf die Emsemblesätze, so hielt Tredes Regie auf eine natürliche, fast improvisatorische Abwicklung des Spiels. Elfriede Draeger sang mit virtuoser Koloraturfertigkeit die Königin der Nacht und Karl Junge war ein männlich bestimmter Tamino, der den lyrischen Schöngesang mit Haltung beherrschte. Der junge Bassist Josef Greindl bewies als Sarastro, daß er zu den kommenden Größen seines Fachs gehört. Da auch die anderen Partien nicht nur mit auserlesen schönen Stimmen besetzt, sondern obendrein bis ins kleinste gesanglich ausgefeilt waren, kam eine Aufführung zustande, die sich mit Recht auf ihren festlichen Charakter berufen durfte.

Friedrich W. Herzog.

* Zeitgeschichte *

Das Saxophon als Soloinstrument — seine Verwendung und seine Begrenzung

Wenn wir uns heute mit dem Saxophon als Soloinstrument auseinandersetzen, so hat dies nichts mit den Fragen zu tun, die früher über das Verhältnis von Saxophon und Jazzmusik aufgeworfen wurden. Denn derlei Fragen entstanden lediglich aus unsachlichen Vorurteilen, bei denen man für den Stil der Jazzmusik, bzw. für das, was man im negativen Sinne unter Jazzmusik zu verstehen hat, die dazu verwendeten Instrumente ohne weiteres mit verantwortlich machen wollte. Solche Dinge sind jedoch schon im Interesse des klaren Denkens durch die Musikpraxis richtiggestellt, und wir sehen beispielsweise heute in den Musikzügen der neuen deutschen Luftwaffe vollbesetzte Saxophongruppen.

Diese eben erwähnten Vorurteile aufzugeben heißt aber nun nicht, dem Saxophon einen musikalisch unbegrenzten Spielraum zu überlassen. Im Gegenteil: Auch das Saxophon hat nicht nur seine Entwicklungsmöglichkeiten, sondern ebenso seine Begrenzungen, deren richtige Beachtung erst das Instrument zu seiner eigentlichen Geltung kommen lassen kann.

Knüpfen wir deshalb heute einmal an die Tatsache an, daß viele Hörer aus den verschiedensten Berufskreisen bis zum Rundfunk hin übereinstimmend erklären, sie könnten am Lautsprecher Solowerke für Saxophon nicht lange anhören, und weiter an die Erfahrungen, auf Grund deren Komponisten nur noch mit einer gewissen Vorsicht an die Gestaltung von Solowerken für Saxophon mit begleitendem Klavier oder Orchester herantreten wollen. Wohlgemerkt, handelt es sich hierbei um die Verwendung des Saxophons als selbständiges Soloinstrument und nicht etwa um die erprobte Feststellung, daß das Saxophon als sogenanntes Ensemble- und Gruppeninstrument innerhalb der Unterhaltungsmusik eine unentbehrliche Rolle spielt und des weiteren auch für den sinphonischen Orchesterklang eine größere Bedeutung gewinnen wird. Unter diese letzten Feststellungen soll auch die Art des Saxophonsolos fallen, das aus dem Orchesterklang streckenweise hervortritt, wie es in der Unterhaltungsmusik sehr häufig der Fall ist oder in der Kunstmusik etwa von Maurice Ravel bei der ausgezeichneten Instrumentierung der Mussorgskischen „Bilder einer Ausstellung" oder von Bizét in der Arlesienne-Suite vorbildlich verwendet wurde.

Sobald aber das Saxophon als Soloinstrument ein

ganzes Musikstück mit verschiedenen Satzteilen bestreiten soll, zeigt der Saxophonklang eine modulatorische Begrenzung, um nicht zu sagen: eine dickflüssige Schwere. Im etwaigen Gegensatz zur Geige, die ihren Ausdrucksmöglichkeiten nach sehr beweglich und klanglich vielseitig ist, hat das Saxophon eine stets gleichbleibende Klangfarbe, die der Spieler wohl dynamisch und rhythmisch wechselvoll darstellen, aber in ihrer Gleichartigkeit dadurch nicht ablösen kann, was sich dann bei längeren und ausschließlich solistischen Saxophonstücken in der Ermüdung des Ohres bemerkbar macht. Hinzu kommt, daß sich diese gleichbleibende Kangfarbe des Saxophons nicht ohne weiteres mit einem begleitenden Klavier vermischt, — abgesehen von kleineren Solostücken oder Soloabschnitten, die im Zusammenhang mit einer entsprechenden Melodie speziell die Klangfarbe des Saxophons hervorheben und deshalb auch gegenüber ihrer Begleitung „solistisch" wirken wollen. Dagegen erweist sich bei größeren Saxophonsolostücken, die im besonderen aus einer musikalisch-romantischen Kompositionshaltung entstanden sind, daher das Klangmodulatorische (die Wechselseitigkeit der Klangfarbigkeit) vorwiegend betonen und hierdurch in der selbständigen Entwicklung einer sog. linearen Melodik gebunden sind, der Saxophonklang nicht nur ermüdend, sondern zugleich vom begleitenden Instrument oder Orchester merkbar isoliert.

Wenn wir nun in einer solchen Form von der Begrenzung des Saxophons als Soloinstrument gesprochen haben, so wollen wir damit keine unumstößliche Thesen aufstellen. Im Gegenteil: Es liegt jetzt gerade in der Hand der zeitgenössischen Komponisten, unter Berücksichtigung der gegebenen Einschränkungen die darüber hinaus bestehenden Entfaltungsmöglichkeiten aufzugreifen und zu einer wegweisenden Saxophonliteratur zu verarbeiten.

Kurt Herbst.

Neue Springer (Docken) für Cembali

Es ist eine alte Erfahrung im Cembalobau, daß die Spielart und Intonation dieser Instrumentengattung um so besser und exakter ist, je genauer die Springer (Docken) im Messingrechen, der als Gleitbahn und Führung der Springer dient, eingebaut sind. Diese Springer sind aus Holz — einem wasserempfindlichen Werkstoff — gearbeitet, und die Gefahr des Steckenbleibens der Springer im Rechen ist bei feuchtem Wetter um so größer, je trockener das Holz zur Verarbeitung kommt. Nun hat die Praxis aber gelehrt, daß sich das Klemmen der Springer bei Witterungsumschlag zur trockenen Luft wieder von selbst beseitigt. Man könnte ja dem Klemmen der Springer im Rechen schon im voraus begegnen, indem man sie lockerer einbaut, aber hierdurch leidet wieder das Spiel und die Intonation der Instrumente. Die Saiten würden durch die Zungen der Springer bald stark, bald schwach oder gar nicht angerissen, da die Springer je nach Anschlagsstärke der Tasten mehr oder minder seitlich ausweichen können. Eine Feineinstellung für pp wäre dadurch völlig ausgeschlossen.

Die Instrumentenbauer der vorigen Jahrhunderte bauten ihre Springer in den Rechen so locker ein, daß diese viel seitlichen Spielraum hatten. Sie mußten das schon aus dem Grunde tun, weil ihnen der Messingrechen nicht bekannt war und der von ihnen verwendete Holzrechen bei genauem Einbauen der Springer das Klemmen noch mehr begünstigt hätte. Da der moderne Cembalobau präzisesten Gang aller beweglichen mechanischen Teile verlangt, durfte man zur alten Bauweise nicht zurückgreifen. Es mußte versucht werden, auf einem anderen Wege dem Übel des Klemmens der Springer zu begegnen.

Seit Jahren weiß man zwar Springer auch aus anderen Werkstoffen als Holz herzustellen. Aber auch das führte nicht zu dem gewünschten Ergebnis, da all diese Werkstoffe wieder Nachteile aufweisen, die u. a. darin bestehen, daß diese anders gearteten Werkstoffe den äußerst wichtigen Regulierschrauben der Springer nicht genügend Halt bieten, daß der Werkstoff im Schraubengewinde abbröckelt und sich ausschleift usw., wodurch eine gleichmäßige Einregulierung der Einzelteile der Springer nur von kurzer Dauer sein kann oder überhaupt unmöglich ist.

Eingehende Versuche der Pianofabrik J. C. Neupert, Nürnberg, führten jetzt zu dem Ergebnis, daß Springer hergestellt werden, die aus Werkstoffen bestehen, die nicht nur auf die Dauer ein einwandfreies Gleiten der Springer im Rechen ermöglichen, sondern auch den Regulierschrauben und anderen Teilen der Springer festen und sicheren Halt geben und die in Verbindung mit dem dadurch möglichen präzisen Einbau eine vorzügliche Spielart und Intonation garantieren. Feuchtigkeit und Hitze beeinflussen die Springer in ihrer Gleitfähigkeit im Messingrechen in keiner Weise, womit jedes Klemmen von vornherein ausgeschaltet ist. Die neuen Springer hat die Firma J. C. Neupert beim Reichspatentamt zum Reichsgebrauchsmuster angemeldet.

Wie der italienische Faschistenmarsch entstand

Im Mai 1909 wollten die jungen Doktoranden der Rechtswissenschaft an der Königlichen Universität Turin ihre Begrüßungshymne an das freie, herrliche, ewigjunge, akademische Leben schaffen. Der damals zwanzigjährige Nino Oxilia verfaßte das Gedicht. Der Komponist Giuseppe Blanc, der ebenfalls in Rechtswissenschaft promovierte, schuf die Musik zu der Hymne „Jugend" = „Giovinezza". Es war die Synthese des Geistes der italienischen Jugend, heiter, stark, aufbauend, unermüdlich und kriegerisch. Die drei geflügelten Strophen hatten den Schlußvers, der sich nach jeder Strophe wiederholte:

„Giovinezza, giovinezza,
Primavera di bellezza,
Della vita nell'asprezza
Il tuo canto squilla e va!"

„Jugend, Jugend,
Lenz voll Schönheit,
in der Härte des Lebens
singt und klingt dein (frohes) Lied!"

Dieser Strophenkehrreim ist in der jetzigen umgearbeiteten Fassung beibehalten worden. Giuseppe Blanc, ein Sohn der italienischen Alpen, trug die Hymne: „Giovinezza" in das Heer der Alpenjäger. Die Hymne wurde in den Schützengräben gesungen, auf den Alpen, vor dem Feinde, wo der Dichter der „Giovinezza" sein junges Leben lassen mußte, wo der Komponist als Krieger tapfer stritt. Nino Oxilia fiel als Held für sein Vaterland auf dem Monte Tomba am 18. November 1917. Vier Jahre nach dem Entscheidungskampfe von



Vittorio Veneto, an dem 4. Jahrestage, dem 28. Oktober 1922, gelangte die Hymne „Giovinezza" mit einigen Änderungen in Text und Musik bei dem Marsch Mussolinis auf Rom für immer in die italienische Hauptstadt. Zehntausende von Schwarzhemden, vom Duce geführt, sangen sie damals, als sie an dem italienischen Könige vorbeimarschierten.
Von Rom aus ging das Lied in neuem politischen Gewande durch die Nationale Faschistenpartei, die so den heldenmütigen, auf dem Monte Tomba gefallenen Dichter der „Giovinezza" geehrt und der Hymne die genaue vom Komponisten Blanc im Jahre 1909 geschaffene Musik wiedergegeben hat, in alle Welt. — „Giovinezza" ist jetzt die Hymne des bei Vittorio Veneto verherrlichten italienischen Landes, das von der Faschistischen Revolution durch den Marsch auf Rom gerettet worden ist. „Giovinezza" ist die „Marseillaise" des neuen Italien. „Giovinezza" ist das Seitenstück zu dem deutschen Horst-Wessel-Lied des Dritten Reiches.

L. Biagioni.

Die Rothenburger Tagung des Musikinstrumentenmacher-Handwerks

Ein Rückblick.

Unter großer Beteiligung der Musikinstrumentenmacher aus dem ganzen Reich wurde in dem schönen Rothenburg eine Tagung des Musikinstrumentenmacher-Handwerks abgehalten, deren Schwergewicht in den Sitzungen der Fachgruppen lag. In vier Sälen tagten nebeneinander die Vertreter 1. der Saiteninstrumente, 2. der Blas- und Schlaginstrumente, 3. der Fachgruppe Klaviere, 4. der Fachgruppe Orgel, Harmonium und Glocken. Man gewann eine unmittelbare Vorstellung von den Sorgen dieses Berufsstandes. Die deutsche Handwerksüberlieferung hat gerade auf dem Gebiet des Instrumentenbaues seit Jahrhunderten in der ganzen Welt einen ausgezeichneten Klang. Um so bedauerlicher ist es, daß unter den Einwirkungen der Systemzeit ein beängstigender Verfall der guten Handwerkstradition einsetzte. Eine Hauptschuld daran trifft — wie es in unserer Zeitschrift schon mehrfach dargelegt wurde — die Industrialisierung der Instrumentenherstellung. Ein Musikinstrument ist etwas ähnliches wie ein beseeltes Wesen, wenn es von einem Meister geschaffen wird. Die Rothenburger Tagung ließ deutlich werden, daß die Gefahren dank der zielbewußten Führung und Betreuung durch den neuen Staat gebannt sind. Das Handwerk genießt wieder einen

starken Schutz, und die in Rothenburg vielbesprochene Einführung eines Gütezeichens für einwandfreie Musikinstrumente wird sicher über die Grenzen des Reiches hinaus einen neuen Auftrieb bringen. Erfreulich, wenn auch vorläufig noch in einem ersten Ansatzstadium, sind die Versuche, zu einer weitgehenden Normung überall da zu gelangen, wo es ohne Nachteil für die Schaffung vollendeter Instrumente möglich ist.

Der wichtigste und am leidenschaftlichsten erörterte Punkt war die Frage der Ersatzmetalle. Es ist eigentlich falsch, von „Ersatz" zu sprechen. Die durch den Vierjahresplan geschaffene Lage wird noch nicht von allen in ihren Auswirkungen richtig erkannt. Die Annahme ist naheliegend, daß unsere derzeitige Zwangslage die schöpferische Fantasie der Handwerksmeister in einem Maße wecken wird, wie es seit langer Zeit nicht mehr geschehen ist. In diesem Zusammenhang tut das Handwerk gut daran, sich immer wieder auf das geschichtliche Werden der Musikinstrumente zu besinnen. Die Instrumente in ihren verschiedenen Formen sind ja durchaus nichts Unveränderliches, das von Generation zu Generation weitergegeben werden müßte. Es gab unter den Instrumentenbauern immer wieder einige, die aus einer genialen Intuition heraus neue Arten erfanden. So wurde die Klarinette bekanntlich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts von Christof Denner erfunden. Die Baßklarinette kam sogar erst hundert Jahre später hinzu. Angesichts der bedeutenden Rolle, die die Klarinette in der gesamten Musik seit der Klassik spielt, wird mancher annehmen, daß sie seit altersher zum abendländischen Instrumentarium gehört hätte. Bei den neuen Werkstoffen, die wir in unserem Lande zur Verfügung haben, wird es sicher in vielen Fällen nicht zu einer schematischen Auswechselung gegen einen heute nur schwer erhältlichen Werkstoff kommen können, sondern viel wichtiger werden die Versuche zur Schaffung von Instrumenten sein, die sich in der Form, in der Spielweise und demnach im Klangcharakter von den bisher üblichen unterscheiden. So kann sich aus einer erzwungenen Umstellung leicht eine Bereicherung unseres Instrumentenschatzes ergeben.

Die Tagung zeigte, daß innerhalb dieser Berufsgruppe noch mancherlei Schulungsarbeit zu leisten ist. Der Instrumentenbauer darf sich nicht, wie es leider noch der Fall ist, auf die rein materielle Seite einstellen. Gerade dieser Zweig des Handwerks hat unmittelbaren Anteil an dem Gesicht unserer Kultur, und als Kulturträger soll sich jeder Angehörige dieser Berufsgruppe fühlen. Auf diese Tatsache, die für die Berufsmoral von besonderer Bedeutung ist, ging der Vertreter der Reichsmusikkammer, Dr. Morgenroth, in seiner Ansprache im Rahmen der öffentlichen Kundgebung auf dem Marktplatz in wohldurchdachten Darlegungen ein. Es war besonders erfreulich, daß Dr. Morgenroth mutig auch alle Grenzfragen nicht nur berührte, sondern so klar umriß, daß die Lage damit geklärt sein dürfte. So führte er aus, daß der Instrumentenbau zwar einen festen Platz im deutschen Handwerk habe, daß aber die Reichsmusikkammer dennoch die Verpflichtung fühle, sich den Fragen dieses Berufszweiges zu widmen. Zur Herstellung dieser notwendigen Verbindung ist die „Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer — Musikinstrumentengewerbe" geschaffen worden. (Der Leiter ist Pg. Martin.) Dr. Morgenroth entwickelte, in welcher Weise die Lage des Instrumentenhandwerks von der Gesamtsituation des Musiklebens abhängig ist. Besondere Zustimmung fand die Forderung, daß der Musiker eine persönliche Beziehung zu den Herstellern seiner Instrumente finden und daß andererseits der Instrumentenbauer ebenfalls ein Instrument spielen müsse.

Die Arbeitstagung brachte dann noch zwei bemerkenswerte Vorträge, die von Carl Maria Holzapfel als dem Vertreter der Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde und von Pg. Novotny, dem Musikreferenten der Reichsjugendführung, gehalten wurden. Die Tagung wird allen Erschienenen klargemacht haben, in welch grundlegender Weise seitens der Staatsführung für ein Wiederaufblühen des Musikinstrumentenhandwerks gesorgt wird und daß ein vorbildlicher Gemeinschaftsgeist im Werden ist, der alle Kräfte des deutschen Musiklebens mit den Erzeugern der Instrumente eng zusammenstehen läßt.

Herbert Gerigk.

Felix ade!

Weingartners moralischer Tod.

Der „Rheinischen Landeszeitung" (Nr. 251 vom 12. 9. 37) entnehmen wir folgende Glosse:

„Felix von Weingartner war einmal Königlicher Musikdirektor in Berlin. Dann ging er nach Wien, wo er durch dauernde Affären von sich reden machte. Als man dann auf seine Dienste verzichtete, landete er als Kapellmeister in Basel, wo er sich zum vierten oder fünften Male verheiratete. Carmen Studer hieß seine junge Frau, die er in die Geheimnisse des Dirigierens einweihte. Zu Zwot bereisten sie nun die alte und neue Welt, wobei die hübsche Carmen die Werke

ihres illustren Gatten mit schwungvollen Ruderbewegungen interpretierte. Inzwischen kehrte Weingartner noch einmal nach Wien zurück, aber auch hier war sein Wirken nur kurz bemessen. Er liebäugelte wieder einmal mit Deutschland, doch wurde ihm rechtzeitig abgewinkt. Jetzt hat er in Wien verkündet, daß er Mitte Oktober mit seiner Frau eine Gastspielreise nach — Sowjetrußland unternehmen wird. Damit hat er sich selbst endgültig zu seiner geistigen Heimat bekannt, nachdem er jahrelang wie eine Wetterfahne im Winde aller politischen Richtungen geschwankt hat. Als Hofkapellmeister von Stalins Gnaden wird der hilflose Greis die Figur machen, die wir ihm gönnen. Felix ade!"

Wir geben der Hoffnung Ausdruck, daß nunmehr auch die Kompositionen dieses merkwürdigen Zeitgenossen aus den deutschen Konzertsälen und dem deutschen Rundfunk verschwinden. Ebenso dürfte sich die von einer süddeutschen Bühne angekündigte Neufassung von Bizets „Carmen" durch die gleichnamige Gattin Weingartners erübrigen!

*

Otto Fiebach †

Auch die deutsche Gegenwartsmusik ist reich an eigenartigen, knorrigen Persönlichkeiten. Otto Fiebach, der jetzt fast 87 Jahre alt, in Berlin gestorben ist, ist darunter zu zählen. Er wirkte seit über 50 Jahren in Königsberg als Organist und Leiter des von ihm begründeten „Ostpreußischen Konservatoriums". Geboren wurde er in Ohlau in Schlesien. In Fachkreisen galt Fiebach als einer der bedeutendsten Kontrapunktlehrer, der abweichend von der üblichen Lehrmethode auf Palestrina zurückgriff. Er sah im reinen Kontrapunkt die Grundlage der musikalischen Satzkunst überhaupt, und er entwickelte daraus alles zur „Akkordlehre" gehörige, die er als reine Harmonielehre als eine Entartungserscheinung ablehnte. Dabei war er in der Verfechtung der Gesetze der Stimmführungskunst unduldsam. Als der Verfasser dieser Zeilen als sein Schüler bei „Verstößen" gegen die strengen Regeln sich auf Bachs Inventionen berief, wurde sofort mit dem Bleistift an einem Exemplar der Inventionen demonstriert, wie wenig Bach die reine Satzkunst beherrschte!! Seine Unterrichtserfahrung hat Fiebach in dem Buch „Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil), Berlin 1921, niedergelegt.

Als Komponist befleißigte sich er der von ihm verfochtenen Grundsätze. Eine lange Reihe von Opern, die aber meist nur wenige Aufführungen erlebten und viele abendfüllende Oratorien sind die Hauptwerke Fiebachs. Daneben stehen die Orgelwerke und die zahlreichen Gelegenheitskompositionen. Lange Zeit hindurch war Fiebach auch Universitätsmusikdirektor in Königsberg. Er wirkte dann im hohen Alter einige Zeit als Musikkritiker an der „Preußischen Zeitung", wo er als Sonderling durch die Ablehnungen v. Meistern, d. längst jeder Diskussion entrückt sind (die aber noch weniger als Bach die von ihm verfochtenen Grundsätze der Satzkunst vertreten), seinen guten Namen ernsthaft gefährdete. — So wird die Nachwelt in erster Linie den bedeutenden Lehrer Fiebach sehen. Herbert Gerigk.

*

„Ostpreußische Musik"

Unter der Führung von Prof. Dr. Hans Engel hat sich in Königsberg/Pr. eine „Ostpreußische Musikgesellschaft (Gesellschaft zur Pflege ostpreußischer Musik)" gebildet, die als sichtbare Daseinsäußerung jährlich eine Text- und eine Notenveröffentlichung ankündigt. Das erste Mitteilungsblatt enthält neben Beiträgen zur gegenwärtigen Musikpflege Selbstberichte der Komponisten Otto Besch und Herbert Brust, ferner eine Studie über Adolf Jensen aus der Feder Hans Engels und eine Abhandlung Engels über Kugelmanns „Etliche Teutsche Liedlein geistlich und weltlich" von 1558, einem Spätling des deutschen Gesellschaftsliedes. Aus dem einzigen noch erhaltenen Exemplar der Gymnasialbibliothek in Thorn hat Hans Engel als Notenbeiheft eine Auswahl von sieben Liedsätzen herausgegeben, die durch ihre Texte ebenso anziehend sind wie durch die schönen 4—6stimmigen Sätze.

*

Die „Rivista musicale italiana", Italiens älteste Musikzeitschrift, ging vor einigen Jahren ein. Es wird den wenigsten deutschen Musikfreunden bekannt sein, daß die Zeitschrift bereits im 2. Jahrgang(dem 41. seit der Gründung) in neuem Gewande im Verlage Fratelli Bocca (Mailand) unter Leitung des Verlegers Bocca erscheint. Die Hefte kommen alle zwei Monate heraus. Der Hauptteil besteht aus Beiträgen zur

Musikgeschichte (Memorie) und zur zeitgenössischen Musik (Arte contemporanea). Zur Kennzeichnung der inhaltlichen Gestaltung der Zeitschrift einige Titel des jüngsten Heftes: René Brancour, Molière und die Musik; O Tiby, Theorie und Geschichte der byzantinischen Musik. Alfred Casella schreibt über Probleme der zeitgenössischen Musik in Italien, Maurice Henrion über den Komponisten Georges Migot. Aus den Titeln und aus der Zweisprachigkeit (italienisch und französisch) ergibt sich das Bestreben einer Einbeziehung des gesamten romanischen Kulturkreises. Umfassend ist der Besprechungsteil für Bücher und Musikalien, wo auch die deutschsprachige Literatur nahezu lückenlos gewürdigt wird (leider ohne Abgrenzung von der Emigranten- und Judenliteratur). Eine Schallplattenschau und eine sehr sorgfältige Zeitschriftenrubrik mit längeren Besprechungen wichtiger Artikel beschließen zusammen mit dem Nachrichtenteil das Heft.

Neue Opern

Karl Ueters zweiaktige Oper (in 5 Bildern), betitelt: „Die Erzgräber", wurde von den städt. Bühnen Freiburg i. Br. für Oktober zur Uraufführung angenommen.

Werner Egk arbeitet zur Zeit an einer Oper „Peer Gynt" in freier Gestaltung von Ibsens Dichtung. Die Uraufführung des Werkes wird an der Staatsoper Berlin in der nächsten Spielzeit stattfinden.

Die Uraufführung der Oper „Tobias Wunderlich" von Joseph Haas ist nunmehr auf Sonntag, den 24. Oktober, am Staatstheater in Kassel festgesetzt.

Neue Werke

Das neue Konzert für Violine und Orchester, opus 104, von Paul Graener wird in Kürze im Verlag Schott erscheinen. Für die kommende Spielzeit stehen bereits eine große Zahl von Aufführungen fest.

Auf Anordnung von Reichsminister Dr. Goebbels wird bei der Kundgebung des Reichskultursenats am 15. November das Violinkonzert von Robert Schumann zur reichsdeutschen Erstaufführung gelangen. Das bisher unveröffentlichte nachgelassene Werk befand sich im Manuskript in der Preußischen Staatsbibliothek. Es wird vom Verlag B. Schott's Söhne nun herausgebracht.

Die Kölner Gürzenich-Konzerte kündigen als Uraufführungen unter Eugen Papst einen Wächterruf für großes Orchester von B. Beltingen und eine Nachtmusik von H. Wedig an.

Die Uraufführung des neuesten Chorwerkes von Hans Wedig „Wessobrunner Gebet" für Männerchor und Orchester findet unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Werner Gößling in der Rudolf-Oetker-Halle in Bielefeld statt. Es wird gesungen von dem Bielefelder Lehrergesangverein und dem MGV. „Arion".

Der „Zoologische Garten" Erwin Zillingers, ein reizvolles Chorwerk für gemischten Chor, Solisten und Kammerorchester, kommt unter Leitung von Hans Nürnberger mit dem Volkschor Hannover zur Aufführung.

Artur Haelssig erspielte mit dem Kurorchester Bad Wildbad im Schwarzwald der Sinfonie Nr. 1 von Hugo Kaun und der Serenade Werk 15 von Max Fiedler einen schönen Erfolg.

Hans Brehme spielt auf dem zeitgenössischen Musikfest in Lübeck sein in Dresden mit großem Erfolg uraufgeführtes Klavierkonzert unter der Leitung von Generalmusikdirektor Heinz Dressel.

Kapellmeister E. A. Bürger brachte im staatlichen Bad Neundorf innerhalb einer Festwoche von Wilhelm Hacker eine „Kammersymphonie" op. 11 und von Hans Uldall „Auftakt zur Tat" erfolgreich zur Uraufführung.

Die Kurische Suite von Otto Besch erlebte in der kurzen Zeit nach ihrem Erscheinen Konzertaufführungen in mehr als 15 Städten (u. a. auch in London) und über 30 Rundfunksendungen. Von seinem neuen Werk „Musik für Orchester" wurden zwei Sätze bei der Eröffnung der 25. Deutschen Ostmesse gespielt.

Tageschronik

In Lübeck werden in der kommenden Saison erstmalig die „Konzerte junger Künstler" durchgeführt. Die Konzertgemeinschaft hat zusammen mit dem Städtischen Musikbeauftragten die notwendigen Mittel für diese Konzerte, die dem deutschen Nachwuchs dienen, bereitgestellt. Die Programmgestaltung übernimmt Generalmusikdirektor Heinz Dressel.

Günther Schulz-Fürstenberg wurde für die Uraufführung des Cello-Konzertes von Felix Nowowiejski in Wiesbaden verpflichtet.

Im Rahmen der Festlichen Musik, die am 13. 9. unter Leitung von GMD. Schulz-Dornburg auf dem Reichsparteitag in Nürnberg zur Aufführung gelangte, dirigierte GMD. Schulz-Dornburg auch die „Altdeutsche Suite" von Paul Höffer. Das Werk wird auch auf dem Musikfest in Donau-

eschingen zur Aufführung kommen, und zwar durch das NS.-Reichssymphonieorchester unter Franz Adam.

Das Sedding-Quartett wird in Landsberg/Warthe, Dresden, Frankfurt/Oder und im Deutschlandsender zeitgenössische Kammermusik zu Gehör bringen.

Staatssekretär Funk überreichte im Anschluß an die Deutsche Kulturwoche in Paris dem französischen Botschafter Francois Poncet die Facsimile-Ausgabe der 9. Sinfonie Beethovens, eine Publikation, die im Verlage von Kistner & Siegel erschienen ist.

Die „Hymne an Deutschland" von Erich Lauer (Werk 14), die für sechsstimmigen gemischten Volkschor, Bläser, Pauken und Orgel geschrieben ist, kommt bei der Badischen Gaukulturwoche in Karlsruhe als Abschluß einer „Feierstunde der Schaffenden" zur Erstaufführung durch einen Massenchor. Der Komponist wurde beauftragt, für diesen Anlaß eine besondere Bearbeitung für großes Orchester zu schreiben.

„Das deutsche Gebet", das am Todestag Horst Wessels als Reichssendung gehörte Chorwerk von Erich Lauer (Werk 21), kam auf der niederdeutschen Feierstätte Stedingsehre" in einer Morgenfeier des Gaues Weser-Ems zusammen mit dem Chorwerk „Volk der Arbeit" des gleichen Komponisten zur Gestaltung. Es wirkte dabei ein Chor von 3700 Angehörigen des Reichsarbeitsdienstes, der Hitlerjugend und des Bundes deutscher Mädel mit, sowie ein Blasorchester von 250 Musikern und 50 Fanfaren des Jungvolks. Die Feier, innerhalb derer Reichsstatthalter und Gauleiter Röver zu den Tausenden sprach, hinterließ einen gewaltigen Eindruck.

Dem Bonner Musikforscher Dr. A. Henseler ist es in Italien gelungen, die reiche Musikaliensammlung, die die Bonner Kurfürsten zur Zeit des jungen Beethoven besaßen, wieder zu entdecken. Die Werke, die durch drei Generationen der Familie Beethoven gegangen sind, liegen nun wieder in den originalen Stimmheften vor, vielfach mit eigenhändigen Eintragungen des Kapellmeisters, des Tenoristen oder des Organisten Beethoven. Neben dem Verein Alt-Bonn und dem Reichssender Köln interessiert sich auch das Stadttheater Bonn für die neuen Funde. Geplant wird neben der Veranstaltung mehrtägiger Musikfeste mit Bonner Kompositionen auch die Aufführung einer Reihe von Opern, Operetten und Balletten aus der Kurfürstenzeit im Bonner Stadttheater.

Prof. Heinrich Laber erhielt kürzlich aus Anlaß der 700-Jahrfeier der Stadt Gera die goldene Verdienstmedaille der Stadt verliehen. Laber erzielte in Gera mit der Erstaufführung von Bruckners 5. Sinfonie in der Originalfassung mit der Reußischen Kapelle einen bemerkenswerten Erfolg.

Hugo Wolfs einziges sinfonisches Werk „Penthesilea" ist erst zwanzig Jahre nach der Vollendung im Druck erschienen. Erst jetzt hat sich bei einem Vergleich zwischen Original und Druckausgabe herausgestellt, daß Handschrift und Druckpartitur keineswegs übereinstimmen. Der Herausgeber Hellmesberger hat zahlreiche Änderungen vorgenommen, u. a. fehlten 21 Seiten der Originalpartitur. Robert Haas läßt nun zum ersten Male die „Penthesilea" in der Urgestalt im Musikwissenschaftlichen Verlag, Wien-Leipzig, erscheinen.

Der Essener Städtische Musikverein kann in der neuen Spielzeit die Feier seines 100jährigen Bestehens begehen. Aus diesem Anlaß wird in der Zeit vom 12. bis 15. März 1938 eine Musikfestwoche veranstaltet, auf der alle bisherigen noch lebenden Dirigenten des Vereins auftreten werden. Es handelt sich um Max Fiedler, Hermann Abendroth, Johannes Schüler und den gegenwärtigen Dirigenten des Vereins, Albert Bittner. Zur Aufführung gelangen u. a. Bachs h-Moll-Messe, die Chorfantasie und die Neunte von Beethoven und die Dritte von Bruckner.

Auf einer großen Zusammenkunft der deutsch-brasilianischen Sängerbünde ist beschlossen worden, 1939 in Blumenau ein Sängerfest zu veranstalten, das alle Sänger der deutschen Bevölkerung vereinigt. Die Zahl der deutschen Sanges-Vereine in Brasilien ist außerordentlich groß.

GMD Ludwig Leschetizky leitete eine Zwingerserenade der Dresdner Philharmonie mit bemerkenswertem Erfolg.

Paul Höffer, Peter Schacht, Helmuth Degen und Hans Chemin-Petit sind die Komponisten des Austauschkonzertes unter Herbert Albert in Winterthur, das der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten am 1. Dezember durchführt. Ein Schweizerisches Konzert ist in Frankfurt/Main vorgesehen.

Die Stadtverwaltung von Bamberg hat dem Erfinder Jörg Mager von Eichstätt, der auf dem Gebiete der Elektroakustik bereits 41 Patente erworben hat, einen geeigneten Raum zur Verfügung gestellt, in dem Mager nunmehr sein Laboratorium aufschlagen wird. Jörg Mager, der unter schwersten persönlichen Opfern seinen Ideen nachging, wurde zunächst vom telegraphisch-technischen Reichsamt Berlin unterstützt und gefördert, das ihm zur Durchführung seiner Forschungsarbeiten erstmalig einen bescheidenen Arbeitsraum zur Verfügung stellte. Nach der Gründung der „Studiengesellschaft für elektroakustische Musikforschung" wies man dem Erfinder das Prinz-Emil-Schlößchen in Darmstadt zu. Die Erfindungen Magers, an denen Persönlichkeiten wie Richard Strauß, Max von Schillings und Oskar von Miller regsten Anteil nahmen, wirken sich nicht nur in der Musikerzeugung aus, wie z. B. in der restlos geglückten Lösung des Parsifal-Glockenspiels bei den Bayreuther Festspielen oder in der Ätherwellen-Orgelmusik zu den Frankfurter Goethe-Festspielen, sondern sie greifen auch in das Reich der Technik ein, wo sie jetzt bei der Materialprüfung ausgezeichnete Dienste leisteten. Ferner hat Mager in Ergänzung zum Seismograph das Seismophon erfunden, mit dessen Hilfe Stabilitätsschwankungen genauestens registriert werden können.

Das Breslauer Händel-Fest findet vom 9. bis 11. Oktober statt und bringt unter Leitung von Philipp Wüst in der Jahrhunderthalle eine szenische Wiedergabe des „Herakles". Die Bühnengestaltung liegt in Händen von Hans Wildermann, die Inszenierung besorgt Heinrich Köhler-Helffrich.

Auf einer Tagung der Landesleitung Mainfranken der Reichsmusikkammer sprach deren Referent Dr. Morgenroth über „Musikpolitik im Dritten Reich". Es sei falsch, zu erwarten, daß die Reichsmusikkammer Nachfolgerin der früheren Fachverbände sein solle. Nur um berufsständige Körperschaft zu sein, habe es keines vierjährigen Aufbaues bedurft. Weiter sagte er u. a., eine Musikpflege, wie sie im kulturellen Gesamtinteresse der Nation liege, bedürfe leistungsfähiger im Nebenberuf tätiger Musiker, wie schon allein die Organisten- und Chorleiterfrage auf dem Lande beweise. Nicht weniger als 40 Kulturorchester seien in den letzten Jahren unter Aufwendung von 650 000 RM. als Zuschuß der Reichskulturkammer wieder aufgerichtet oder neugegründet worden. Die den Theatern zugeflossenen Summen machten ein Vielfaches dieses Betrages aus. Dr. Morgenroth schloß mit der Feststellung, daß unser Volk wieder ein singendes und musizierendes Volk geworden sei.

Das Schulz-Fürstenberg-Trio wurde bereits für den nächsten Konzertwinter für 40 Konzerte verpflichtet. In Brüssel (Palais des Beaux-Arts) und in Antwerpen (Kammermusiksaal Tiergarten) bringt das Trio Werke von Sixt, Graener und Anders zu Gehör.

Der bekannte Hamburger Musikschriftsteller Prof. Dr. Ferdinand Pfohl wird am 12. Oktober 75 Jahre alt. Er ist seiner Abstammung nach Deutschböhme. Pfohl kann in diesem Herbst ein doppeltes 50-Jahrjubiläum feiern, denn seit Herbst 1887 ist er als Musikkritiker tätig gewesen (damals beim „Leipziger Tageblatt" und der „Kgl. Leipziger Zeitung"), und im August 1887 gelangte in Leipzig sein Opus 1, ein großes Orchesterwerk, zur erfolgreichen Erstaufführung. Von 1892 bis 1932 leitete er das Musikfeuilleton der „Hamburger Nachrichten". Der Jubilar schafft auch heute noch in unveränderter Rüstigkeit weiter.

Am 31. Oktober 1937 wird der „Reitera Koris", ein lettischer gemischter Chor, der eine Konzertreise durch Deutschland macht, auf denen er in Leipzig, Königsberg, Hamburg und Stettin singen wird, zum erstenmal auch in Berlin auftreten. Der Chor hat bisher im Laufe seines nun siebzehnjährigen Bestehens 230 eigene Konzerte gegeben, daneben aber unentgeltlich an zahlreichen Festveranstaltungen des lettischen Staates mitgewirkt.

Die Konzerte Junger Künstler, die in Berlin im vergangenen Winter erstmalig eine Gelegenheit zur Vorstellung des noch völlig unbekannten Nachwuchses boten, werden in der laufenden Spielzeit in 20 Veranstaltungen durchgeführt. Die Konzerte werden an Freitagnachmittagen kostenlos im Meistersaal gegeben.

Das Stadttheater Bautzen erhielt von Reichsminister Dr. Goebbels die Bezeichnung „Grenzlandtheater" verliehen.

Die Stadt Halle, die 1935 anläßlich des 250. Geburtstages ihres großen Sohnes das Zentrum eines Händel-Festes war, will nunmehr das Händel-Geburtshaus aus laufenden Mitteln kaufen. Es soll von Grund auf für den Zweck einer Gedenkstätte hergerichtet werden. Das Haus liegt in der Großen Nicolaistraße 5 und ist vom Vater des Komponisten am 30. Juni 1666 erworben worden.

In den letzten 12 Jahren ist die Lage der österreichischen Musiker teilweise geradezu katastrophal geworden. Während es 1923/24 noch 14 Theater gab, die Musiker ganzjährig beschäftigten, gab es 1936/37 keinen einzigen privaten Theaterbetrieb mit ganzjährigen Musikerverträgen. Ähnlich ist die Lage der Konzertmusiker. 10 v. H. aller österreichischen Berufsmusiker sind arbeitslos, daher wurden von der Musikerschaft einschneidende gesetzgeberische Maßnahmen und eine Musikkammer gefordert, die die gesamte ausübende Musikerschaft organisatorisch zusammenfaßt.

Die Eugène Isaye-Gesellschaft plant in Brüssel einen Internationalen Musikwettbewerb, der über drei Jahre in drei Abteilungen laufen soll. Im Jahre 1938 soll der neue Preis für Pianisten, 1939 für Dirigenten und 1940 für Geiger bestimmt sein. Die drei ersten Preise werden je 1000 Franken betragen.

Staatskonzertmeister Prof. Georg Kniestädt feierte am 1. Oktober sein 25jähriges Jubiläum an der Berliner Staatsoper. Der bekannte Geiger hat sich als Solist und auch als Leiter der Kammermusik-Vereinigung der Staatsoper im In- und Ausland einen besonderen Namen erworben. In Berlin geboren, studierte er am jetzigen Konservatorium der Reichshauptstadt, wo er schon als 15jähriger die Preisgeige errang und mit der silbernen Medaille ausgezeichnet wurde. Der Führer und Reichskanzler ehrte ihn unlängst mit dem Titel Professor.

Am Staatstheater in Dresden wird das Ballett „Ein Kartenspiel" von Igor Strawinsky am 11. Oktober unter Generalmusikdirektor Prof. Böhm und Valeria Kratina zur deutschen Erstaufführung kommen. Die Orchestersuite daraus wird in nächster Zeit u. a. in Amsterdam, Berlin, Wiesbaden, Hamburg und London aufgeführt.

Winfried Wolf kehrte soeben von erfolgreichen Konzertreisen nach Frankreich (Paris) und Polen (Lodz und Bromberg) zurück. Der Künstler wird im Laufe des Winters in den wichtigsten deutschen

Musikstädten wie Berlin, Hamburg, Dresden, Königsberg, Frankfurt/M., Düsseldorf usw. konzertieren.

„Lieder der Mannschaft", die Liederblätter der SA., deren 6. Folge Ende Juli erschienen ist, haben bereits eine Auflage von 300 000 erreicht. Durch diese Liederblätter sammelt die Oberste SA.-Führung das neue in der SA. entstehende Liedgut, um es in der gesamten SA. bekanntzumachen. Die „Lieder der Mannschaft" bilden den Grundstock des 1938 erscheinenden neuen SA.-Liederbuches.
Wie die Lieder der Kampfzeit mit der Tradition der nationalsozialistischen Bewegung untrennbar verbunden sind, ebenso ist das „Liederbuch der NSDAP." ein Bestandteil des Lebens und Wirkens der Partei geworden. Wenn es auch in den rund zehn Jahren seines Bestehens seinen Inhalt in manchen Auflagen geändert hat, um neue Lieder aufzunehmen, schlechte und wertlosere abzustoßen — eines ist ihm doch immer gleich geblieben: sein Ruf, der ihm vorausging. — 1936 hat das Kulturamt der Reichspropagandaleitung die Herausgabe des Parteiliederbuches in einer neuen Zusammenstellung übernommen, und bereits zum Parteitag der Ehre lag die 30. Auflage in völliger Neubearbeitung vor. Während der letzten Zeit setzte eine solche Verbreitung ein, daß die 32. und 33. Auflage herausgegeben werden mußten, wo das „Liederbuch der NSDAP." seine erste Million nicht nur erreicht, sondern bereits um 50 000 überschritten hat.

Hermann Abendroth ist nach langer Pause wieder als Operndirigent hervorgetreten. Im Landestheater Darmstadt dirigierte er Wagners „Tristan".

Der Londoner Fleet Street Chor, der durch beachtliche musikalische Leistungen anläßlich seines vorjährigen Gastspiels in Deutschland begeisterte Anerkennung gefunden hat, wird auf Einladung der Deutsch-Englischen Gesellschaft in Kürze eine zweite Konzertreise nach Deutschland unternehmen. Der Chor setzt sich aus dem Presseviertel

Londons zusammen. Er wird unter der Leitung seines Dirigenten T. B. Lawrence in Frankfurt/M., Stuttgart, Nürnberg und München englische Volkslieder und geistliche Musik aufführen.

Da der Posten des Geraer Intendanten zur Zeit unbesetzt ist, hat Erbprinz Reuß auf Veranlassung der Reichstheaterkammer die Leitung des Reußischen Theaters wieder wie früher übernommen.

Vom Bärenreiter-Verlag werden jetzt die „Musiktage 1937 in Kassel" für die Zeit vom 8. bis 10. Oktober angekündigt. Die Schirmherrschaft hat der Oberpräsident der Provinz Hessen-Nassau, Prinz Philipp von Hessen. Veranstaltungsträger ist der Arbeitskreis für Hausmusik. Vor den Musiktagen finden gemeinsam mit der Reichsmusikkammer veranstaltete Arbeitstage für Musikerzieher und Musikfreunde (4.—7.10.) statt.

Deutsche Musik im Ausland

Generalmusikdirektor Prof. Dr. Böhm wird in Wien erstmalig das „Cellokonzert" von Hans Pfitzner mit Caspar Cassado als Solisten zur Aufführung bringen.

Wilhelm Furtwängler wird an der Wiener Staatsoper eine Neueinstudierung der „Meistersinger" herausbringen.

Am 20. Oktober d. J. findet in Tokio im Rahmen der Deutsch-Japanischen Austauschkonzerte durch die Vereinigung japanischer Komponisten unter Dr. Saburo Moroi ein Konzert „Zeitgenössische Komponisten Deutschlands" statt. Es kommen dabei Werke von Wolfgang Fortner, Ottmar Gerster, Paul Hindemith und Philipp Jarnach zur Aufführung.

Rundfunk

Dr. Wilhelm Buschkötter, der musikalische Leiter des Reichssenders Stuttgart, wurde fünfzig Jahre alt. Seit 1924 ist er bereits als Dirigent im deutschen Rundfunk tätig.

Die Münchener Konzertsängerin Martha Martensen wurde eingeladen, in den Reichssendern Stuttgart, Frankfurt/M., Königsberg und Berlin (Deutschland- und Kurzwellen-Sender) zu singen.

Personalien

Der bisherige Generalintendant des Weimarer Deutschen Nationaltheaters, Dr. Ernst Nobbe, wurde auf den durch die Versetzung von Dr. Drewes nach Berlin freigewordenen Posten des Generalmusikdirektors und Operndirektor des Landestheaters Altenburg mit einem langjährigen Vertrag berufen. Als Nachfolger Dr. Nobbes wurde der bisherige Staatskapellmeister am Deutschen Nationaltheater Paul Sixt, auf den Posten des Weimarer Generalmusikdirektors und Leiters der Oper berufen.

Edward Weiß ist als Leiter der Sonderklasse für Klaviervirtuosen an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin berufen worden.

Der Pianist Prof. B. v. Pozniak, der am 26. 8. seinen 50. Geburtstag beging, ist als Leiter einer Klaviermeisterklasse an die Schlesische Landesmusikschule Breslau verpflichtet worden.

Musikdirektor Carl Holtschneider hat am 1. 10. 37 die Altersgrenze erreicht und tritt mit diesem Tage in den Ruhestand. Holtschneider hat vor 36 Jahren zusammen mit dem verstorbenen Prof. Hüttner das Dortmunder Konservatorium gegründet. 1925 wurde die Anstalt städtisch und Holtschneider zum Leiter bestimmt.

Todesnachrichten

Der Berner Organist Ernst Graf ist im Alter von 51 Jahren verstorben.

DA. III. 37: 3100. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3
Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die neue Volksmusik

Von Hans Uldall, Hamburg-Volksdorf.

Es ist kein Geheimnis mehr, daß, entsprechend dem Wandel der Weltanschauung, wie alle Zweige der Kunst auch die Musik neue Bahnen eingeschlagen hat.

Der Komponist von gestern hatte seine Musik in eine überfeinerte, schwerverständliche Technik hineingesteigert, und seine künstlerischen Erzeugnisse wurden vielfach aus Mangel an Kontakt mit den Vorgängen des wirklichen pulsierenden Lebens zu ästhetisierenden Selbstbekenntnissen, die schließlich nur noch den Musikbetrachtern Interesse abringen konnten. Ja, es galt ihm als wenig vornehm, volkstümlich zu schreiben. Und wenn er einmal „volkstümlich" schrieb — etwa für die damaligen Jugendbewegungen oder Singgemeinschaften —, so war dies meistens gekünstelt oder verkrampft und hatte mit einer Volkskunst nichts zu tun. Wenn auch anzuerkennen ist, daß jene Musik keinerlei Konzessionen machte, so fehlte ihr doch die Lebenskraft, die eben bis zu einem gewissen Grade auf dem Mitschwingen der Volksseele beruht: Und so kommt es, daß der heutige Musiker die Verbindung mit dem wahrhaft Volkstümlichen sucht. Er schreibt nicht mehr für kunstbetrachtende, sondern für künstlerisch empfindende Hörer. So wird seine Musik zur volkstümlichen Musik — zur Volksmusik.

Schon wir, die wir von unserer zeitgebundenen Warte aus nur wenig Überblick haben können, erkennen, daß hier ein Neues im Werden ist. Immer müssen wir uns diese unumgängliche Entwicklung zur Volksmusik vor Augen halten, wenn wir ihren Gehalt und ihre Spannweite voll ausschöpfen wollen:

> Die Ausübung der Volksmusik ist nicht nur Angelegenheit der Laien, sondern in erster Linie der Berufsmusiker. Volksmusik bedeutet nicht nur Musik für Volksinstrumente, sondern die neue Musik überhaupt!

Nun wird man von anderer Seite einwenden: Dann ist Volksmusik also Kunstmusik! Ja, Volksmusik ist Kunstmusik, aber eine Kunstmusik, die vom Volke mitempfunden werden kann! Wenn wir hier nun das Wort „Kunstmusik" ablehnen, so deshalb, weil diese Bezeichnung durch die l'art pour l'art-Anschauung und durch rassisch unsaubere Einflüsse der verflossenen Epoche für den gesund empfindenden Volksgenossen an Wert verloren hat.

In den meisten Programmen der letzten Jahre, die schon ein Hinwenden zu dieser neuen Musik zeigten, wählte man, sogar auf Musikfesten, lieber Titel wie „Neue Unterhaltungsmusik" oder „Neue unterhaltsame Musik", anstatt das Wort „Volksmusik" zu gebrauchen —, eben aus der Meinung heraus, daß Volksmusik mit Laienmusik gleichbedeutend bzw. herabsetzend sei. Man beachtete nicht, daß hingegen das Wort „Unterhaltung" eine Entwürdigung einschließt, um so mehr, als wirklich nam-

hafte, ernstlich ringende Komponisten, die auch in diesen Werken künstlerische Vollendung erstrebten, hier aufgeführt wurden. Das Wort „Unterhaltungsmusik" müßte überhaupt aus dem Wörterbuch eines ernsthaften Musikers verschwinden, haftet ihm doch nun mal ein Beigeschmack von Geschäftemacherei an. Warum also noch immer nicht das Wort „Volksmusik"! Wir kennen doch bereits seit langem die Worte „Volkskonzert" oder „Volkssinfoniekonzert"!

Volksmusik hat nichts gemein mit einer Musik für unmusikalischen Menschen, die toben, sobald sie nur das Wort Sinfonie oder Sonate hören. Diesen Leuten kann trotz aller Erziehungsmethoden nie geholfen werden. Der Künstler wende sich nur an musikalische Menschen oder solche, die erziehungsfähig sind.

So aufgefaßt bedeutet „Volksmusik" keine Nivellierung der Kunst und keine Herablassung zum Geschmack Unmusikalischer. Die Volksmusik ist eine aristokratische Kunst, ohne indessen die vox populi herauszufordern. In diesem Sinne haben alle unsere großen Meister den Kontakt mit den Kreisen gehabt, für die ihre Musik geschrieben wurde.

Und in diesem Sinne wird auch der Schaffende von heute sich eine gewisse Disziplin auferlegen müssen. Auf den Künstlertyp von gestern, der sich selber genug sein wollte, wird ein neuer Musikantentyp folgen, dessen Aufgabe es ist, sich von dem Ehrgeiz, den intellektuellen Musikbetrachtern durch Können und Neuheiten zu imponieren, freizumachen, und der nicht für sensationslüsterne Kritiker schreibt oder für seine Kollegen, um ihnen seine technische Überlegenheit zu beweisen, sondern der die innere Selbstzucht aufbringt, sich in das Geheimnis der Volksseele zu versenken, um aus ihr heraus Unvergängliches zu gestalten. Es ist dies eine neue Disziplin, die dem Schüler neben dem vielen handwerklichen im Kompositionsunterricht gelehrt werden muß. Sie bedeutet nichts anderes als den Willen zum Taktgefühl gegenüber dem Volke, der dem jungen Schaffenden anerzogen werden kann und muß. Er muß lernen, verschrullte Eigenheiten, die zumeist nur er selber für besonders originell hält, abzulegen. Er muß lernen, sein Werk sozusagen mit den Ohren eines unvorgebildeten musikfreudigen Menschen zu hören. Es kommt doch niemals so sehr auf das Neue und Originelle an als vielmehr auf die Güte des Werkes. Das Neue entwickelt sich bei jedem großen Künstler von selbst. Wie alle großen Meister der Vergangenheit im Grunde konservativ waren, wird auch die neue Volksmusik auf dem Boden des Konservativismus stehen, d. h. sie entwickelt aus dem Vorhandenen. Ein gesunder Fortschritt ist nur auf dem Boden des Konservativismus möglich. Den Ewigkeitswert zu erstreben, sei das höchste Ziel unserer jungen Künstler. Alle Eitelkeiten, der erste sein zu wollen oder durch Neuheiten aufzufallen, müssen diesem Ziel hintanstehen.

Der Könner muß wieder von dem Nichtkönner zu unterscheiden sein. Durch die Musikanschauung der verflossenen Zeit war es möglich, daß sich neben übersteigerten technischen Finessen ein unkontrollierbarer Dilettantismus in der Musik breitmachen konnte. Mancher sogenannte Musikkenner ließ sich sowohl durch das eine wie durch das andere von wendigen Komponisten hinters Licht führen. Die Volksmeinung im

edlen Sinne ließ sich jedoch nie betrügen. Ein gutes Beispiel haben wir im Falle Wagner, der schon zu seinen Lebzeiten beim Opernpublikum auf der ganzen Linie gesiegt hatte, während er von den führenden Kritikern abgelehnt wurde. Es war hier gerade umgekehrt wie in der Zeit vor der Machtübernahme, wo die führende Kritik jedes geistreichelnde Machwerk in den Himmel hob, während unverbildete, gesund empfindende Menschen empört oder stillschweigend den Saal verlassen hatten. Die Volksmeinung hat auch hier recht behalten!

Die Volksmeinung wird immer recht behalten! So dürfen wir abschließend sagen, daß die Kunstmusik der kommenden Zeit volksverbunden sein wird. Sie wird sich von der „Kunst"musik von gestern wesentlich unterscheiden. Die Kunstmusik wird zur Volksmusik, ohne irgendwie billige Konzessionen zu machen. Im Gegenteil! Gegenüber der „Kunst"musik von gestern wird nicht nur eine Niveausteigerung des künstlerischen Ethos, sondern auch des handwerklichen Könnens zu erwarten sein. Es ist schwieriger „leicht" zu schreiben als „schwer" (im Sinne von technischer Ausführungsmöglichkeit. Auch der Berufsmusiker möchte nur technisch leicht ausführbare Musik spielen. Wozu auch der Krampf!). — Warum sollten in diesem volksmusikalischen Stile nicht auch Sinfonien geschrieben werden können, warum nicht sogar streng gearbeitete Fugen, Streichquartette, Klaviersonaten?

Ein Sprichwort, ein altes chinesisches, das aber auf alle Zeiten und Völker anzuwenden ist, lautet: „Laßt mich eure Musik hören, und ich will euch sagen, wie euer Staat regiert wird!"

Dieses Sprichwort wird sich auch für unser neues Deutschland bewahrheiten!

So dürfen wir erwarten, daß die Musik auf dieser volksmusikalischen Linie einer neuen Zukunft, einer Hochblüte entgegengeht!

Finnische Musik

Ein Überblick.

Von Nikolai van der Pals-Helsingfors.

Die Entwicklung der selbständigen finnischen Kunstmusik gehört zu den neueren Erscheinungen der Kulturgeschichte. Annähernd um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erwacht in Finnland, vielleicht als Gegenkraft gegen den Materialismus der Wissenschaft, ein starker und urwüchsiger künstlerischer Schaffensdrang. Von großen Persönlichkeiten getragen, ergreift dieser schöpferische Wille sämtliche Kunstgebiete, erschafft eigene bodenständige Werke und Stilarten und zeitigt eine schnell zur Blüte fortschreitende Entwicklung des künstlerischen Lebens.

Allen voran schritten Dichtung und Literatur. Der als finnischer Nationaldichter geltende J. L. Runeberg (1804—1877), neben ihm der Sagendichter Z. Topelius (1818 bis 1898) und der markige Schilderer des Volkslebens A. Kivi (1834—1872), um nur einige Namen zu nennen, schufen Werke von hohem Werte, die den Kunstsinn des Volkes

in starker Weise anregten und das nationale Selbstbewußtsein hoben. Sie erweckten das Interesse für die eigene Geschichte, für die mutigen Kämpfe der Finnen gegen übermächtige Gegner und wurden die geistigen Vorkämpfer jener nie ruhenden Bewegung, die letzten Endes die langersehnte politische Freiheit und Unabhängigkeit Finnlands erreichte. Aber an diesen Dichtungen erwachte auch ein lebendigeres und bewußteres Gefühl für die Schönheit und Eigenart der heimatlichen Natur. Sie wiesen hin auf die ernste unberührte Erhabenheit der nordischen Landschaft mit ihren endlosen, von glitzernden Wassern, Seen und Flüssen, durchzogenen Nadelwäldern, ihren schroff übereinander getürmten Granitfelsen, ihren blumenübersäten Wiesen und lilafarbenen Heiden. Sie erhellten den Sinn für die Stimmungen des alles durchflutenden, Tag und Nacht webenden Lichtes im Sommer, der wilden Schneestürme und des Farbenspiels des Nordlichts im Winter, überhaupt des im Norden noch so stark fühlbaren elementaren Naturwaltens. Und sie hoben auch das primitive Volksleben, dessen altertümliche Sitten und Gebräuche ins Bereich künstlerischer Gestaltung. Eine direkte Einwirkung der Dichtung und Literatur auf die Schwesterkünste sehen wir zum Beispiel an den so charakteristischen Illustrationen Albert Edelfelts zu Runebergs Heldendichtung „Fänrik Stal", an den vielen Vertonungen Runebergscher Texte, an der Oper „Die sieben Brüder" von Armas Launis u. dgl. m.

Von einer anderen Seite her erhielt die junge finnische Kunst einen außerordentlich starken Impuls durch die Sammlung und Herausgabe der „Kalevala" durch Elias Lönnroth (1802—1884). Die gewaltigen Weltanschauungsbilder dieses aus Urzeiten stammenden Epos, die Heldentaten des Zaubersängers Wäinemöinen, des düsteren Samposchmiedes Ilmarinen, des übermütigen, durch Mutterliebe aus dem Totenreiche „Tuonela" geretteten Lemminkäinen und vieler anderer Vertreter von Menschen- und Naturkräften inspirierten aufs stärkste die Gemüter der Künstler und ergaben einen natürlichen, unmittelbar aus der Volksseele herausgeborenen Stoff für die Erschaffung neuer nationaler Kunstwerke. Angeregt durch die Herausgabe der „Kalevala" begann man auch den reichen Volksliederschatz aufzuzeichnen und zu sammeln.

Diese Impulse ergriffen, wie gesagt, sämtliche Gebiete der Kunst. Die Architektur suchte unter der Führung Eliel Saarinens einen neuen, burgenartigen Baustil zu begründen, der allerdings, vielleicht zu äußerlich gefaßt, bald der neuzeitlichen Sachlichkeit den Platz räumen mußte, aber immerhin eine Reihe charakteristischer Monumentalbauten hervorbrachte. Die Malerei hatte in dem schon genannten Albert Edelfeldt (1854—1905) und ganz besonders in Axel Gallen-Kallela (1865—1931) große, Schule bildende Vertreter. Ein Kulturträger ersten Ranges und ein künstlerischer Feuergeist schuf Gallen-Kallela in seinen gewaltigen Kalevalagemälden Bilder von ganz eigenartiger und unsterblicher Bedeutung. In der Skulptur treten ebenfalls starke Persönlichkeiten hervor, wie z. B. die noch lebenden Bildhauer Väinö Aaltonen und Ville Vallgren. Und auf musikalischem Gebiet hat Finnland den Vorzug, einen der größten Tonkünstler unserer Zeit, Jean Sibelius (* 1865), als Sohn zu besitzen.

Sibelius ist der unumstrittene Schöpfer der finnischen nationalen Kunstmusik. Wenn auch das Musikleben schon vor seinem Auftreten eine gewisse Entwicklung erreicht hatte und es eine Musikschule gab, in der Sibelius seine erste Ausbildung erhielt, so stand doch die produktive Tonkunst noch ganz unter mittel- und westeuropäischem Einfluß. Die hier und da eingefügten nationalen Elemente erschienen als zaghafte Versuche und waren nicht stilbestimmend. Sibelius schuf sozusagen mit einem Schlage einen neuen urwüchsigen Stil. Die geistigen Kräfte der Zeit konzentrierten sich gleichsam in dieser Persönlichkeit, durch welche die Geheimnisse der finnischen Natur und Volksseele zu mächtiger tönender Offenbarung gelangten. Von den ersten Kindheitsjahren an bis in sein hohes Alter war und ist Sibelius aufs intimste mit der Natur und das ihn umgebende Leben verbunden. Er durchdringt dessen Erscheinungen und Stimmungen in einer, man möchte sagen, fast hellfühlenden Art so intensiv, daß daraus wie von selber musikalische Vorstellungen geboren werden. Nur so kann man z. B. die urfinnische Stimmung vieler Werke verstehen, da, wie er selbst oft gesagt hat, er niemals absichtlich etwa Volksmelodien oder andere Vorbilder als Themen und Motive benutzt hat. Der Zusammenhang seiner Werke mit der Seele seines Volkes muß eben in viel tieferen Gebieten gesucht werden. Ebenso fremd ist es für Sibelius, irgend etwas aus abstrakten Begriffen oder bestimmten Tendenzen heraus zu komponieren. Alles bei ihm fließt unmittelbar aus dem Lebendigen und aus schöpferischer Notwendigkeit. Daher die freie und doch überzeugende Handhabung der sinfonischen Form, deren Erweiterung und Zusammenziehung; daher die oft verblüffende Polyphonie und Gestaltung der Orchesterfarben; daher aber auch die völlige Freiheit seiner Musik von modernistischen Experimenten und künstlich herbeigeführten Effekten, selbst da, wo es sich um kühne Wendungen und schroffe Übergänge handelt. Allerdings ist diese aus innerer Freiheit und einem ungehemmten, kompromißlosen Schaffensdrang heraus geborene Musik nicht immer sofort leicht verständlich. Wer sie aber öfter auf sich wirken läßt und sich in ihren Ausdrucksgehalt und ihre formale Selbständigkeit vertieft, wird ihre mächtige Eindruckskraft, ihre aufbauende geistige Bedeutung und ihre elementare Urwüchsigkeit verstehen, schätzen und lieben lernen, was ja die immer häufigeren Aufführungen Sibeliusscher Werke in der ganzen Welt auch schon beweisen.

Um tiefere Einsicht in das Wirken des Meisters zu gewinnen, darf man allerdings nicht bei einzelnen Schöpfungen stehenbleiben, sondern muß, soweit es eben heute schon möglich ist, die sich darin zeigende Entwicklung ins Auge fassen. Wenn man von diesem Gesichtspunkt aus die großen Hauptwerke, also die sieben Sinfonien betrachtet, so erscheinen sie wie Abschnitte einer Entwicklungskurve vom mehr Objektiv-Nationalen durch subjektive Vertiefung und Läuterung zur geistigen Befreiung und Erhellung; also eine Evolution, wie sie sich auch bei anderen großen Künstlerpersönlichkeiten immer verfolgen läßt. In den ersten Schaffensperioden lebte die Phantasie des Tonsetzers vorzugsweise in der Romantik des nordischen Naturwebens, der Sage und der mythologischen Bilder und Gestalten der Kalevala. Was da entstand, war aber keine Programmusik im gewöhnlichen Sinne, sondern starke tonbild-

liche Offenbarungen der Natur und der Volksseele, in denen der gewählte Stoff nur die allgemeine Stimmungsgrundlage und den Charakter lieferte. Daher die noch heute so ungemein frische und ursprüngliche Wirkung von Werken, wie etwa „Eine Sage", die „Lemminkäin"-Suite mit dem berühmten Tonbild „Der Schwan von Tuonela", die weltbekannte, einer historischen Bildersuite angehörige Tondichtung „Finlandia", vieler Lieder u. a. Schöpfungen.

Um die Jahrhundertwende, also nach Überschreitung des 33. Lebensjahres, betritt Sibelius zum ersten Male das Gebiet seiner großen Berufung — der Sinfonie. Wenn er auch später eine reiche und hervorragende Produktivität in verschiedenen anderen Stil- und Formarten entfaltete, wurde doch die Sinfonie das geistige Zentrum seines reifen Schaffens. Damit wird die Musik zum Selbstbekenntnis. In den ersten Sinfonien steht allerdings das subjektive Seelenleben noch gleichsam stark unter dem Einfluß des Romantischen und National-Sagenhaften. In der vierten, vielleicht am schwersten von allen zugänglichen Sinfonie ist es ganz in sich selbst versunken, gleichsam von der Außenwelt abgeschlossen. In der fünften geschieht durch krasse Dissonanzen hindurch der strahlende Durchbruch zum inneren Sieg, zur geistigen Befreiung, wobei Stil und Instrumentierung die Erdenschwere abstreifen und zu neuer Durchsichtigkeit und Klarheit gelangen. In der sechsten und siebenten ist ein hohes, oft wie meditativ verinnerlichtes seelisches Erleben und zugleich eine fast klassisch anmutende Abgeklärtheit von Stil und Faktur, doch ohne Aufopferung der Eigenart, erreicht. So wächst Sibelius' Schaffen aus dem Nationalen im engeren Sinne ins Allgemeinmenschliche, aus dem Persönlichen ins Überpersönliche hinaus und bedeutet eine dem finnischen Boden und Leben entstammende, aber für die ganze Welt bestimmte kulturelle Tat und künstlerische Botschaft.

Sibelius lebt schon seit Jahrzehnten in ländlicher Abgeschiedenheit, ungefähr eine Stunde Eisenbahnfahrt von Helsinki entfernt, seinem Schaffen. Für jeden, der das Glück hat, vom Meister in seinem Landhaus empfangen zu werden, wird dieser Besuch zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Die ganze Persönlichkeit mit den scharfgeschnittenen Gesichtszügen, der hohen Stirn und den strahlenden Augen verbreitet um sich eine Atmosphäre von geistiger Überlegenheit, Lebensfülle und bezaubernder Liebenswürdigkeit, deren Bann den Besucher vollständig gefangen nimmt, schon ganz abgesehen von den hochinteressanten, immer anregenden und so lehrreichen Gesprächen mit dem Meister.

Neben Sibelius wirken in Finnland gegenwärtig drei Tonsetzergenerationen zusammen. Einer der bedeutendsten Vertreter der älteren Generation ist der kürzlich verstorbene Komponist und Lehrer, Prof. Erkki Melartin (1875 bis 1937), eine überaus feinfühlige Persönlichkeit und ein großer Musiker. Ohne die geniale Urkraft eines Sibelius zu besitzen, zeichnet sich sein Schaffen doch durch Tiefe, Charakter und große Vielseitigkeit aus. Letzteres schon den Stilarten nach, denn wir besitzen von Melartin sechs Sinfonien, eine Oper „Aino" mit Kalevalamotiv, die zu den besten nationalen Opernwerken gehört, dann eine Anzahl sinfonischer Dichtungen und Orchester-

suiten, eine Fülle von Kammermusikwerken, Klavier- und Violinstücken, Liedern und sogar ein Ballett „Die blaue Perle". Aber auch dem Gehalt und der Entwicklung nach, denn wir finden bei diesem Tonsetzer neben tief im Nationalen wurzelnden Elementen und einer fein empfundenen nordischen Naturromantik, auch Werke voller südlicher Leidenschaftlichkeit und Farbenpracht; und wir verfolgen in seinem Schaffen auch periodische Entwicklungsphasen von einer einfacheren melodischen Schreibart bis hinein in den Impressionismus und eine neuzeitliche Problematik. Da von Melartins großen Werken nur sehr wenige im Druck erschienen sind, bleibt für die Wertschätzung derselben noch manche Frage offen und wird sich zukünftig darin mancher bedeutungsvolle Schatz finden lassen, der der musikalischen Menschheit leichter zugänglich gemacht werden muß.

Ein anderer hochbedeutender Vertreter der Tonkunst Finnlands ist der Schöpfer des finnischen Klavierkonzerts Selim Palmgren (* 1878). Vorzugsweise Lyriker, schreibt Palmgren eine Musik, die einerseits im Elemente des Volksliedes urständet und sich andererseits in einem geistvollen Impressionismus auslebt. Eine aus reichen Quellen fließende Melodik verbindet sich mit einer oft träumerischen, ja sogar schwelgerischen Harmonik und einem farbensprühenden Kolorit zu überaus poesievollen und fesselnden, dabei durchaus nordischen musikalischen Stimmungs- und Charakterbildern. Und merkwürdig: obgleich ein solcher Kompositionsstil im Lyrischen wurzelt und zu kleineren Formen neigt, weiß doch Palmgren denselben auch in größeren Werken zu entwickeln. Das zeigen deutlich seine ganz eigenartigen Klavierkonzerte „Der Fluß", „Metamorphosen" und „April", die schon längst den Weg ins Ausland gefunden haben und sich großer Beliebtheit erfreuen. Weit entfernt vom virtuosen Solokonzert mit Orchesterbegleitung im gewöhnlichen Sinne sind diese Werke im Grunde genommen malerische und höchst wirkungsvolle sinfonische Dichtungen, in denen Klavier und Orchester frei und doch harmonisch zusammenarbeiten und einander ergänzen. Und ihr Grundcharakter ist intim lyrisch, wenn es auch keineswegs an stärkeren Affekten und Steigerungen fehlt. Sowohl diese Konzerte, wie auch Palmgrens kleine Pianofortestücke zeichnen sich durch einen meisterhaften Klaviersatz aus, während seine national betonten Orchestersuiten im Zeichen einer spirituellen Instrumentationskunst stehen. Ein anderes Gebiet, das Palmgren mit Vorliebe pflegt und auf dem er Hervorragendes leistet ist das Solo- und Chorlied. Besonders seine ausdrucksvollen und charaktervoll konzipierten Männerchöre, aber auch viele Sologesänge werden in Finnland und Skandinavien außerordentlich geschätzt und gern aufgeführt. Die einzige nach einem historischen Drama J. J. Wecksells, im Jahre 1910 komponierte Oper des Tonsetzers „Daniel Hjort" wird in diesem Winter in umgearbeiteter und stark erweiterter Fassung wieder aufgeführt werden.

Palmgren, den das Schicksal bis nach Amerika geführt hat, lebt seit etwa einem Jahrzehnt wieder in Helsinki als Komponist, Lehrer und Schriftsteller.

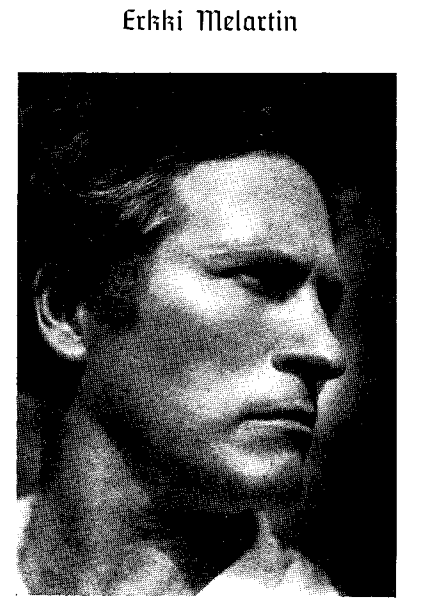
Zu den ältesten Vertretern des nationalen Aufschwunges im Musikleben Finnlands gehören: der durch seine große volkstümliche Liederproduktion und melodische Erfindungsgabe in weitesten Kreisen populäre Tonsetzer Oskar Merikanto (1868

bis 1924), der Oratorienkomponist und Musikgelehrte Ilmari Krohn (* 1867), der bedeutende Musikforscher und Chorleiter Heikki Klemetti (* 1876) und die beiden großen Dirigentenkomponisten Robert Kajanus (1856—1933) und Armas Järnefelt (* 1869). Kajanus war der Inaugurator und unermüdliche Leiter des öffentlichen Konzertlebens in Finnland. Durch fünfzig Jahre hindurch stand er an der Spitze des Helsingforser Orchesters, erzog die Musiker und das Publikum, förderte mit Begeisterung die neuen Werke der Komponisten, nicht zum mindesten von Sibelius, und vermittelte auf seinen Reisen die Bekanntschaft des Auslandes mit den jungen nationalen Schöpfungen seiner Heimat. Durch diese intensive Tätigkeit nach außen wurde sein Ruf als Tonsetzer in gewisser Beziehung verdunkelt, obgleich er viele bedeutende, heute noch lebensfrische Werke geschrieben hat, wie z. B. zwei ausgezeichnete finnische Rhapsodien, eine feinsinnige polyphone Sinfonietta u. a. m. Kajanus war auch einer der ersten der Stoffe aus der Volksdichtung „Kalevala" vertonte. Sein jüngerer Kollege Armas Järnefelt, der 25 Jahre als Hofkapellmeister an der Stockholmer Oper wirkte, hat sich ebenfalls viele Verdienste um das Bekanntwerden der neuen finnischen Musik als Dirigent und Komponist erworben. In seinen Tondichtungen („Korsholm"), Solo- und Chorliedern prägt sich eine feinfühlige, nordisch gefärbte Lyrik und reiche Phantasie aus.

Während die ersten Vorkämpfer der finnischen nationalen Kunstmusik ganz und gar aus eigenem Gestaltungswillen und selbständiger Initiative heraus schaffen mußten, hatten ihre Schüler den Vorzug, sich mit den Lehrern beraten zu können und Vorbilder zu besitzen, mit deren Hilfe weitergebaut werden konnte. Aus der Reihe der mittleren Tonsetzergeneration besaß Toivo Kuula (1883—1918) eine außergewöhnlich starke und vielversprechende, mit solidem Können gepaarte Begabung, deren blühende Entwicklung jedoch durch einen gewaltsamen Tod jäh unterbrochen wurde. Wir besitzen von ihm eine Anzahl blut- und gefühlvoller, tief im Nationalen wurzelnder Lieder, Kammermusikwerke und Orchesterstücke. Eine andere Persönlichkeit, die im Gegensatz zu Kuula ihre volle Reife erreicht hat und einen bedeutsamen Platz im finnischen Musikleben einnimmt ist Leevi Madetoja (* 1887). Er ist der Schöpfer der hier überaus beliebten, aber auch schon im Ausland bekannten Oper „Pohjalaisia" („Die Oesterbottnier"), welche man kurzweg „Die Nationaloper" Finnlands nennen könnte. Hier handelt es sich nicht mehr um einen mythologischen oder historischen Stoff, sondern um ein typisches Abbild des gegenwärtigen Volkslebens in all seiner Eigenart, seinen Licht- und Schattenseiten. Und die Musik charakterisiert dieses Leben und dessen Träger überaus plastisch und überzeugend. Das Ganze ist realistisch und doch hoch künstlerisch gestaltet. Außer dieser Oper hat Madetoja noch zwei andere Bühnenwerke, vier Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Kammermusik- und Chorwerke sowie eine Menge Lieder und kleinere Stücke geschaffen. Auf tonalen Grundlagen aufgebaut, zeichnet sich seine Musik durch edles Klanggefühl aus und weist in ihrer Vielgestaltigkeit charakteristische individuelle Züge auf, wie z. B. eine ausgeprägte Neigung zu weitschweifender, träumerischer Melancholie, zu Stimmungen der endlosen, unbewohnten nordischen Einöde im Herbst.

Finnische Komponisten

Erkki Melartin



Yrjö Kilpinen



Jean Sibelius

Aufnahmen: Bildarchiv „Die Musik"

Leevi Madetoja



Selim Palmgren

Zum Gedenken an Christoph Willibald Gluck,

dessen Todestag sich am 15. November zum 150. Male jährt



Gluck a l'honneur de prevenir Mr. de Gontard, qu'icy à Vienne on ne vend aucun Opera en Langue François seulement Alceste, et Paris et Helene en langue Italienne; votre Correspondant trouverà les Operas qu'il souhaite facilement à Paris:

Iphigenie en Aulide.
Alceste et
Orfée. chez Mr: Marchand rue grainelle St: Honorée.
Iphigenie en Tauride chez Mr: Mathon en son Magazin. où il trouverà aussi Armide, peutêtre le meilleur ouvrage de miens, et qui merite bien d'etre du nombre de la collection de Votre Ami.

le même Mr: Mathon a le privilege pour faire graver Echo et Narcisse, il saurà de lui si l'Opera serà bientôt prête pour pouvoir être achettez du Public.

Die immer reger werdenden Beziehungen des selbständig gewordenen finnischen Musiklebens mit dem Auslande und die Studienreisen der jungen Tonsetzer in die großen Musikzentren brachten es mit sich, daß neuzeitliche, gegen das Tonalitätssystem ankämpfende Richtungen von Berlin, Paris und Rußland her einen starken Einfluß auf viele Künstlernaturen auszuüben begannen. Wir sahen, wie das schon zeitweise bei Melartin der Fall war. Aber als Hauptvertreter dieser den nationalen Einschlag mit dem Modernismus verschmelzenden, bis zum Atonalismus vorstoßenden Richtung sind vor allen Aarre Merikanto (* 1893) und Väinö Raitio (* 1891) zu nennen, beide hochbegabt, ausgezeichnet geschult und phantasievoll. Wenn vieles bei diesen Tonsetzern auch als schwerverständliches Experiment erscheint, so enthalten doch ihre prunkhaft instrumentierten sinfonischen Dichtungen, Suiten und Solokonzerte Seiten von tiefer Inspiration und fesselnder Klangfarbe. Übrigens scheint es als ob beide Komponisten in eine gemäßigtere Schaffensperiode eingetreten seien und ihnen noch viele bedeutende Leistungen vorbehalten wären.

Von den heute im vielverzweigten musikalischen Leben Finnlands wirkenden Komponisten wären noch folgende Namen hervorzuheben: Der besonders auf dem Gebiete der Chormusik bedeutende Tonsetzer und Dirigent Bengt Carlson (* 1890), der hauptsächlich für die Kirchenmusik wirkende Tondichter Armas Maasalo (* 1885) der Schöpfer mehrerer finnischen Opern Armas Launis (* 1884), der wenig produktive, aber interessante Tonsetzer und Theoretiker Erik Furuhjelm (* 1883), die Pianisten und Komponisten Ilmari Hannikainen (* 1892) und Ernst Linko (* 1889), ferner Heino Kaski, Otto Kotilainen (1868—1936), Lauri Ikonen (1888), der aus Rußland stammende, aber seit bald 20 Jahren in Finnland wirkende, begabte Komponist Ernest Pingoud (* 1888) u. a.

Gleichsam etwas abseits von den anderen und doch tief eingreifend ins künstlerische Leben seiner Heimat, steht eine der allerbedeutendsten Musikerpersönlichkeiten des gegenwärtigen Finnlands Yrjö Kilpinen (* 1892). Das Lied gehörte ja immer zu den beliebtesten Ausdrucksformen der finnischen Tonsetzer. Aber während es bei den anderen als ein Teil ihres Schaffens erscheint, ist es bei Kilpinen zunächst dominierendes Hauptgebiet. Seine künstlerische Phantasie lebte und webte durch Jahre hindurch ausschließlich im Liede und brachte unzählige Meisterstücke hervor. Wenn man Kilpinen hört oder studiert erhält man den Eindruck, daß er nicht einfach deshalb komponiert, weil ihm ein Text oder ein Gedicht gefällt, sondern deshalb, weil ihm dieses Gedicht zum tiefen inneren Erlebnis geworden ist und sich wie von selbst in Tönen offenbart hat. Daher die starke, unmittelbar überzeugende Wirkung; daher aber auch die große Produktivität und Vielseitigkeit in Kilpinens Schaffen. Mit derselben künstlerischen Sicherheit vermag er eine schlichte volkstümliche Weise zu schreiben, wie einen durch krasse Dissonanzen zu lichten Höhen sich entwickelnden Gesang mit transzendentem Inhalt. Und mit einem gleich tiefen Einfühlungsvermögen erfaßt er die Lyrik seiner Heimat, wie die Dichtkunst des gegenwärtigen Schwedens oder die geisterfüllten deutschen Gedichte von Christian Morgenstern. Eine solche Vielseitigkeit erregt mit

Recht Staunen und Bewunderung und bedingt den Siegeszug der Lieder Kilpinens weit über die Grenzen Finnlands hinaus: In Deutschland sind sie längst allgemein bekannt und beliebt, aber auch in anderen Ländern erregen sie Aufsehen. In dem sehr umfangreichen, oft zyklischen Liedschaffen Kilpinens ließe sich vielleicht heute schon, ähnlich wie bei Sibelius, eine Entwicklungskurve entdecken. Sie beginnt mit eindringlichen Erlebnissen der heimatlichen Natur und Lebensbetrachtung, führt dann zu der im Subjektiven webenden Welt der modernen schwedischen Lyrik, und dringt weiter zu den inspirierten Geistestiefen eines Morgensterns vor. Es ist ein Weg, den nur ein wahrer Künstler zu gehen vermag. Aber — und das ist das Erstaunlichste — Kilpinens Mission ist, wie es sich heute schon deutlich erweist, nicht nur auf das Gebiet des Liedes beschränkt. Mit einemmal wendet er sich großen Instrumentalformen zu und schafft mit derselben produktiven Schnelligkeit und stilistischen Sicherheit, wie ehedem seine Lieder, eine ganze Reihe höchst bedeutungsvoller Sonaten- und Suitenwerke für Klavier, Violine und Cello, von denen viele ja gerade in Deutschland schon größte Anerkennung geerntet haben. Diese neue Schaffensperiode des Künstlers erfüllt uns mit außerordentlichen Erwartungen.
Kilpinen lebt in einer idyllischen Villa in der Nähe der Hauptstadt seinen Werken, hält sich aber auch vielfach im Auslande, besonders in Deutschland auf, wo er neben den Aufführungen eigener Werke eine fruchtbare Tätigkeit zur Förderung und Verbreitung der finnischen Musik entfaltet.
Von der jüngeren Tonsetzergeneration Finnlands, deren Schaffen ja noch stark in Entwicklung begriffen ist, sind drei talentvolle Komponisten hervorzuheben: Uuno K l a m i (* 1900), Eino L i n n a l a (* 1896) und Sulho R a n t a. Klami, der nach Absolvierung des Helsingforser Konservatoriums in Paris und Wien studierte und manche Anregung von dort mitbrachte, trat zunächst mit einigen sehr reizvollen Orchesterstücken in modern-populärem Stil hervor, von denen besonders die aus finnischen Volksliederthemen entwickelte, reich instrumentierte „Karelische Rhapsodie" auch außerhalb Finnlands viel Erfolg erntete. In den letzten Jahren wandte er sich jedoch viel tieferen Problemen und größeren Formen zu und schuf Werke (Sifonie und ein Psalm für Soli, Chor und Orchester) von beachtenswerter und vielversprechender Bedeutung. Eine starke melodische und thematische Erfindungsgabe verbindet sich bei ihm mit einer merkwürdig trotzigen und kühnen Harmonik. Eine mehr aus den Vorbildern der älteren finnischen Schule herausgewachsene Kompositionsart vertritt Eino Linnala, dessen Musik aber eine hervorragende Begabung, ein ausgezeichnetes Klanggefühl und Charakter verrät. Sulho Ranta schließlich ringt sich immer mehr aus einer komplizierten musikalischen Problematik zu einer klareren und formal festeren individuellen Tongestaltung durch und zeigt in seiner neulich uraufgeführten 2. Sinfonie eine künstlerische Eingebung, die viel für die Zukunft verspricht.
In welcher Richtung sich die Tonkunst Finnlands weiterentwickeln wird, kann man in unserer Zeit der Umwertung aller Werte schwerlich voraussagen. Jedenfalls besitzt aber das finnische Volk Lebenskraft, Energie und Begeisterungsfähigkeit genug, um auch in künstlerischer Beziehung zuversichtlich in die Zukunft zu blicken.

J. S. Bachs „Musikalisches Opfer"

Von Alfred Orel-Wien.

1. Teil.

Von dem Zeitpunkt an, da der Geist des Nordens im Zusammenprallen mit der südlichen und östlich-orientalischen Wurzeln entstammenden Musik des gregorianischen Chorals den Sieg davontrug, seitdem im gewaltigen Aufstreben unserer abendländischen Kultur sich das Musikempfinden des nordrassischen Menschen in der Mehrstimmigkeit durchsetzte, seitdem also aus den herben, naturhaften Klängen der frühesten Mehrstimmigkeit in immer reicherer Blüte unsere stammeseigene Musik sich Bahn brach, durchzieht den Ablauf ihrer geschichtlichen Erscheinungen der Kampf zweier Prinzipe, deren Vorherrschaft im steten Wechsel geradezu die einzelnen Phasen technisch kennzeichnet. Homophonie und Polyphonie, vertikales und horizontales Prinzip, Klangstruktur und Linienstruktur und wie die Bezeichnungen dafür lauten mögen, sie alle beschreiben nur das äußere Merkmal, ohne zum Wesen vorzudringen. Gerade ein Werk wie J. S. Bachs „Musikalisches Opfer", das einerseits als reinstes Beispiel für das eine der beiden Prinzipe angesehen, andererseits als Zwitterbildung bezeichnet wird, mag von diesem Gesichtspunkt aus besonders problemhaft erscheinen.

„Ein zusammengewürfelter, bunter Haufen, stückweise zustande gebracht, um einen und denselben Gedanken in möglichst verschiedenen Ausführungen zu zeigen. Von einer höheren Idee alle diese kunstvollen Einzelbilder zur künstlerischen Einheit zusammenzufassen, hat Bach dieses Mal abgesehen. Deshalb kann man das Musikalische Opfer als Ganzes eben nur eine Studie für Größeres nennen [1]), eine halb abstracte Leistung, bei deren Werthschätzung die technischen Gesichtspunkte in den Vordergrund treten." Mit diesen Worten schließt Spitta (Bach II, 676) seine Betrachtung des Musikalischen Opfers ab. Seine Ansicht, daß die zwei kontrapunktischen Spätwerke des Thomaskantors unter dem Gesichtspunkt der Aufgabe zu betrachten seien, „erschöpfend zu zeigen, was die höchstentwickelte Kunst in der Fugenform zu leisten vermögend sei", hat sich zumindest für das „Musikalische Opfer" bis heute erhalten. Das Verdienst, das Geheimnis der „Kunst der Fuge" gelöst zu haben, nimmt Wolfgang Graeser in Anspruch, aber auch für ihn ist „das Musikalische Opfer eben letzten Endes aus einer Improvisation entsprungen, und dies Wesen hat es auch bei seiner weiteren Ausgestaltung beibehalten. Das königliche Subject war nicht das vollkommene Gefäß, welches jeden Inhalt willig aufnehmen und durch seinen kristallnen Schliff adeln konnte, es war nicht »absolut« genug" (Bach-Jahrb. 1924, 5). Auch Konrad Ameln lehnt (Singgemeinde V, 1) seine Gesamtaufführung ab, denn erstens störe das Trio die Einheitlichkeit und zweitens bilde der Canon in pepetuum keinen Abschluß wie die Fuge in der »Kunst der Fuge«."

Wenn es auch sicher ist, daß im Laufe der Zeiten Epochen, in denen technische Probleme im Vordergrund des kompositorischen Interesses stehen, anderen gegenüber-

---

[1]) Gemeint ist die „Kunst der Fuge".

treten, in denen diese mehr in den Hintergrund gerückt sind, und wenn es auch zweifellos zutrifft, daß die Kunst des Kontrapunkts zur Zeit J. S. Bachs einen ihrer Höhepunkte erreicht hatte, so geht es doch wohl nicht an, echte Kunstwerke dieser Zeit lediglich aus diesem Gesichtspunkt heraus zu betrachten, sie gleichsam zu kunsthandwerklichen Erzeugnissen zu stempeln. Auch die kompliziertesten kontrapunktischen Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts — und sie stehen im Technischen der Meisterschaft Bachs keineswegs nach — zeigen bei näherer Betrachtung und besonders beim Hören rein musikalische Qualitäten, die die gelösten technischen Probleme mit Recht völlig zurücktreten lassen. Anton Bruckners gelegentlicher Ausspruch: „Kontrapunkt ist nicht Genialität", findet gerade in der Zeit der Fugenvielschreiberei durch brave Musiktalente seine deutlichste Bestätigung. Gerade darin zeigt sich aber das Genie, daß auch die kunstvollste Technik bei ihm nicht zum Selbstzweck wird, sondern stets nur eines der Ausdrucks m i t t e l der künstlerischen Sprache bleibt, nie aber den wirklichen Sinn des Kunstwerks ausmacht. Und J. S. Bach sollte ein Werk geschrieben und dem König von Preußen gewidmet haben, dessen Wesen sich in Technischen erfüllte?

Vergegenwärtigen wir uns das Tatsächliche. Nach Friedemann Bachs Bericht, den uns Forkel („Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke", 1802) überliefert, soll der Thomaskantor im Mai 1747 sich zur Reise nach Berlin erst über wiederholtes Drängen Philipp Emanuels entschlossen haben, daß der König ihn zu hören wünsche; kaum sei er in Berlin angekommen, habe Friedrich der Große während der Vorbereitungen zum üblichen Hauskonzert die Liste der angekommenen Fremden vorgelegt erhalten und sogleich mit den Worten: „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!" das Konzert abgebrochen und den Künstler zu Hofe befohlen. Dieser habe nicht einmal Zeit gehabt, sein Reisekleid mit dem Kantorenrock zu vertauschen. Nüchtern betrachtet, hat sich dies wohl — wie schon Ch. S. Terry (J. S. Bach, 1929, S. 305) schreibt — in der Weise abgespielt, daß Johann Sebastian nach Berlin reiste, um seine Schwiegertochter Johanne Marie kennenzulernen und sich an seinem ersten Enkel, dem vor anderthalb Jahren geborenen Johann August zu erfreuen. Daß Philipp Emanuel, seit 7 Jahren Kammercembalist Friedrichs d. Gr., nicht versäumt haben wird, seinen Vater vor den König zu bringen, ist begreiflich.

Über den Verlauf des Empfanges berichtet z. T. Bach selbst in seiner Widmung des „Musikalischen Opfers", die ob ihrer kennzeichnensten Eigenart hier wiedergegeben sei:

„Allergnädigster König, Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besonderen Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam ,Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleichst allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich

fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Puncte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten anzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnedigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchste Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen

Ew. Majestät
Leipzig den 7. Juli allerunterthänigst gehorsamsten Knechte
1747 dem Verfasser".

Bach hatte also vom König ein Thema zur improvisierten kontrapunktischen Durchführung erhalten und die Aufgabe auch gelöst. Nach Forkels Bericht habe Bach überdies eine 6stimmige Fuge über ein eigenes Thema improvisiert, „weil nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist."

Daheim angelangt, ging demnach Bach daran, das „königliche Thema" in der Ruhe der Kantorenstube nicht mehr improvisatorisch, sondern wohlüberlegt auszuarbeiten. Die Art, wie das Werk entstand, und wie es dem König übermittelt wurde, erscheint nicht unwichtig: Zwei Sendungen gingen nach Berlin ab. Die erste feierlich mit der erwähnten Dedikation, die zweite später und — wie Spitta annimmt (Bach II, 843 ff) — „ohne besondere Förmlichkeit". Die typographische Anordnung erscheint auf den ersten Blick merkwürdig und es ist begreiflich, wenn Spitta zur Annahme verleitet wurde, daß Bach „beim Beginn der Arbeit über Gang und Umfang derselben noch nicht mit sich im klaren war" (II, 843). Das äußere Bild ist folgendes:

1. Sendung: a) 5 Blätter Querfolio, und zwar 2 Blätter mit Titel und Widmung, 3 Blätter mit Noten, enthaltend die dreistimmige Fuge, Ricercar benannt, und den „Canon perpetuus super Thema Regium",
diese 5 Blätter sind im Dedikationsexemplar (Amalienbibliothek des Joachimsthaler Gymnasiums) in braunem Lederband gebunden; beiliegend
b) 1 Bogen Hochfolio, 2 Blätter, dessen Innenseiten unter den Überschriften „Canones diversi super Thema Regium" und „Fuga canonica in Epidiapente" 5 Kanons und die kanonische Fuge enthalten.
Geschriebene Zusätze des Dedikationsexemplars: Auf der ersten Seite der Notenblätter querfolio: „Regis Jussu Cantio Et Relique Canonica Arte Resoluta" (: Die Anfangsbuchstaben ergeben: „Ricercar"). Auf dem Hochfoliobogen auf der ersten (leeren) Seite: „Thematis Regii elaborationes canonicae", beim Canon per angmentationem contrario motu: „Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis" (mit dem Wachsen der Noten wachse des Königs Glück), beim 5. Kanon:

„Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis" (mit dem Ansteigen der Weise, steige auch der Ruhm des Königs)[2].

2. Sendung: a) 4 Blätter Querfolio enthaltend das 6stimmige Ricercar und die ihm folgenden 2 Kanons.

b) 3 Blätter Hochfolio Stimmen zur Sonate und dem ihr folgenden Canone perpetuo.

Der Inhalt erscheint wohl reichlich bunt und ungeordnet. Spitta bemerkt (II 845): „Der Inhalt gliedert sich nach den musikalischen Formen in Fugen, Canons und Sonate. Aber sowohl die Fugen, wie die Canons sind in der Anordnung der Originalausgabe auseinandergerissen; die Canons finden sich an nicht weniger als vier verschiedenen Stellen, und sind auch hinsichtlich ihrer Form bunt durcheinander gewürfelt. Diese wüste Unordnung mag dem Autor selber fatal genug gewesen sein, war aber, nachdem er sich anfänglich mit der Herausgabe überstürzt hatte, nicht mehr abzustellen." Auch für W. Graeser (a. a. O. 5) sind die Stücke „durch das gemeinsame Band des Themas zu einem losen, blühenden Strauß vereint, doch keine ordnende Hand hat sie verknüpft". Sollte Bach wirklich den Druck derart überstürzt haben, daß ein ungeordneter Haufen technischer Kunststückchen an den König gesandt wurde? Und wenn dies bei der ersten Sendung der Fall war, warum hat dann Bach bei der zweiten wieder kein inneres Ordnungsprinzip walten lassen? Oder ist Bachs „Musikalisches Opfer" vielleicht doch ein sinnvolles Ganze?

Bachs „Musikalisches Opfer" zerfällt seiner originalen Anlage nach deutlich in 4 Teile: 1. Ricercar (a 3) und Canon perpetuus, 2. 5 Canones diversi und Fuga canonica; 3. Ricercar a 6 und 2 Canones; 4. Sonate und Canone perpetuo. Die ersten 3 Teile gehören dem strengen kontrapunktischen Stil an, der 4. verwendet 2 Stimmen über einem basso continuo. Der Gegensatz kommt selbstverständlich in der Behandlung des königlichen Themas zum Ausdruck. In den ersten 3 Teilen ist das Thema als geschlossenes Ganze, als melodischer Zug behandelt.

Man braucht nur die Taktverhältnisse in den einzelnen Gestaltungen zu betrachten, um den tiefgehenden Unterschied gegenüber dem Wesen eines Themas im „klassischen" Sinn zu erkennen. Fassung 1, 3, 4, 6, 7 (in Bachs Ordnung) sind in diesem Sinn völlig gleich. Fassung 2 verkürzt auf die Hälfte mit Ausnahme von T. 3 und 8 des Themas, Fassung 5 nimmt auch diese beiden Takte in die Verkürzung auf. Durch diese verschiedenartigen Verkürzungen scheinen vor allem die Takte 4 und 5 des Themas verschiedenen Wert zu erhalten. In Fassung 5 erscheint T. 4 als Auftakt zu 5, in Fassung 2 ist er Volltakt. Aus den 8 Takten der Fassungen 1, 3, 4, 6, 7 werden in Fassung 2 sechs, in Fassung 5 vier. Und doch wird gerade Fassung 5, modern taktisch gelesen, dem Wesen des Themas nicht gerecht; denn Takt 5 ist seinem Sinne nach keineswegs Auftakt. Die metrischen Begriffe der klassischen Viertaktigkeit dürfen auf Formungen des kontrapunktischen Stils Bachs keine Anwendung finden. Im Sinne Bachs bedeuten diese Taktverschiebungen lediglich Varianten des Themas, die sein Wesen in keiner

[2]) Dieser Spruch findet seine Erklärung darin, daß das Ende der notierten Stimme zu der um einen Ton höher liegenden Wiederholung führt.

Weise berühren. Während die 6. Fassung jedoch im klassischen Sinn lediglich eine das Äußerliche des Themas berührende figurative Veränderung bedeutet, stellt sie im Sinne Bachs die einzige wesentliche Umgestaltung unter den ersten 7 Fassungen dar; Spitta spricht (Bachs II 674) nicht zu Unrecht von dem „im französischen Stil" geschriebenen Kanon.

Etwas anderes ist aber überaus wichtig: In einer Reihe von Kanons „erscheint das königliche Thema in den verschiedensten Verkleidungen und wird von kunstvoll imitierend geführten Stimmen umspielt, das Thema selbst aber bleibt dem kontrapunktischen Geschehen fern, in majestätischem Adel hebt es sich von dem immer neuen Hintergrunde ab, niemals mit ihm verschmelzend" (W. Graeser a. a. O. 5) [3]. Wir können in den kontrapunktischen Stücken des „Musikalischen Opfers" deutlich zwei verschiedene Arten der Verarbeitung des Themas beobachten.

Als regelrechtes Fugenthema ist es im 3stimmigen Ricercar verwendet. Spitta nennt dieses „eine einfache Fuge mit ziemlich weitläufigen Zwischensätzen, in denen aber nur der chromatische Teil des Themas eine gründlichere motivische Entwicklung erfährt, und von verhältnismäßig geringem contrapunktischen Reichthum" (Bach II 672). Einzelne Teile, die auftreten und wieder verschwinden, jedoch „zu keiner ihrer Auffälligkeit entsprechenden Ausnützung" gelangen, möchte er „vom Standpunkt Bachscher Fugenkunst aus fast für unorganisch erklären" (II 673). Völlig richtig nimmt er an, daß Bach „bei der Ausführung auf die von ihm in Potsdam improvisierte Fuge Rücksicht nahm, da sie dem König sehr gefallen hatte, und daß er mehr von seinen augenblicklichen Einfällen in ihr beibehielt, als ihm unter anderen Umständen zulässig gedünkt hätte". Es haftet diesem Stück im Gegensatz zu anderen Fugen des späten Bach ein improvisatorischer Zug an, der aber wohl als beabsichtigt und daher keineswegs als Mangel anzusehen ist. Auch das weitaus strenger gearbeitete 6stimmige Ricercar verarbeitet das Thema selbst.

Eine gesonderte Betrachtung der Themenbehandlung erfordern die Kanones. Auch hier finden wir das Thema selbst in die kontrapunktische Verarbeitung unmittelbar einbezogen, so z. B. im 1. der Canones diversi: zu dem durch eine bewegte Fortspinnung erweiterten Thema erklingt die ganze Stimme krebsgängig. Allein für den Hörer ist diese Beziehung kaum wahrnehmbar [4], er hört bloß das Thema und seine Fortspinnung von einer zweiten Stimme kontrapunktierend begleitet. Deutlicher wird diese Beziehung beim Kanon „Quaerendo invenietis", wo die zweite Stimme nach einem gewissen Abstand die genaue Gegenbewegung der Hauptstimme bringt, die auch wieder das Thema mit einem rhythmisch bewegten Anhang enthält. Schon der sukzessive Einsatz der beiden Stimmen läßt den Hörer auf Beziehungen achten. Noch deutlicher ist dies beim Kanon a 4 der zweiten Sendung der Fall, um so mehr, als der Anhang des Themas unmittelbar als Gegensatz zum Thema erscheint, da die nächste Stimme erst nach Beendigung des Themas einsetzt.

---

[3]) Wenn Graeser dies für alle Kanons und Fugen gelten lassen will, kann ich ihm nicht beipflichten.

[4]) Die Betrachtung der Stücke „vom Hörer aus", wird weiter unten ihre Berechtigung erfahren.

Diesen Stücken, in denen das Thema allen Stimmen eigen ist, also selbst mitten im kontrapunktischen Gefüge verhaftet ist, stehen nun andere gegenüber, bei denen nicht alle Stimmen am Thema teilhaben. So zeigt die Fuga canonica in epidiapente die beiden Oberstimmen mit dem Thema im Kanon, während die Unterstimme erst am Schlusse einmal das Thema vorträgt. Bei den übrigen Kanons ist es aber kennzeichnend, daß das Thema außerhalb des Kanons bleibt, dieser vielmehr aus den motivisch themafremden Gegenstimmen besteht, während das Thema in der dritten Stimme in ruhigem Fluß dahinzieht.

Völlig anders erscheint das Thema in der Sonate und in dem ihr angefügten Canone perpetuo behandelt. Das Largo zeigt die Verwendung des Themas im Basso continuo, während die Oberstimmen in der üblichen imitierenden Art gesetzt und themafremd sind. Aber hier fällt sogleich ein wesentlicher Unterschied der Auffassung des Themas auf. Es ist nicht mehr das m e l o d i s c h e Geschehen, das als ständige Weise als kompositionstechnisches Material dient, sondern wohl die Tonfolge mit ihren kennzeichnenden Schritten, jedoch als Baß eines h a r m o n i s c h e n Geschehens. Der Vergleich des Kanons „due Violini in unisono" und des Largos zeigen deutlich die wesentliche Verschiedenheit, obgleich in beiden Fällen das Thema in der tiefsten Stimme liegt:



Noch ein zweites fällt auf. Bach verwendet hier nur den angeführten Anfang des Themas, ja noch mehr: während im ursprünglichen Thema der verminderte Septsprung (as h) nach abwärts gleichsam die durchlaufene Quint (c g) durch die Halbtonüberschreitung nach oben und unten einrahmt, der vorangehende Quintaufstieg innerlich die Voraussetzung für den Septabsprung ist und der folgende chromatische Abstieg dieses erreichte Spannungsintervall sozusagen durch melodische Ausfüllung des Tonraumes auskomponiert, also alles der Logik des melodischen Aufbaus unterworfen ist, wird im Baß des Trios dieser Septsprung gleichsam als kennzeichnender Baßschritt verselbständigt, wie folgende Sequenzstelle mit verkürztem Aufstieg zeigt:



Das Allegro des Trios setzt völlig unabhängig vom Thema ein, ein Zusammenhang ist scheinbar überhaupt nicht vorhanden. Erst bei der Wiederkehr des Themas (in geänderter Modelationsordnung, T. 46 bzw. 62) erscheint das „königliche Thema" als Gegenstimme im Baß.

Wenn Spitta (Bach II 675) meint, das Thema trete hier „mit sehr schöner Wirkung als cantus firmus" auf und die beiden anderen Stimmen seien die „Kontrasubjekte", so verkehrt er damit die Beziehungen. Im Vordergrunde steht stets das Hauptthema des Allegro und das „königliche Thema" tritt lediglich hinzu. Im Hinblick auf die oben erwähnten Veränderungen des Themas innerhalb der streng kontrapunktischen Formen ist es höchst beachtenswert, wie die 9taktige Originalgestalt des Themas hier eingefügt wird. In der Hauptstimme verlaufen die Perioden an dieser Stelle völlig regelmäßig zu 8 Takten; um die Zäsur nach dem gemeinsamen Abschluß aller 3 Stimmen (T. 45) zu überbrücken, fügt Bach der obersten Stimme einen Bekräftigungsabschluß von 2 Takten an; dadurch entsteht zwischen Anfang und Ende der Perioden in den Oberstimmen ein Abstand von 2 Takten. Der Basso continuo setzt nun beim Einsatz des Hauptthemas (T. 46) gleichlautend mit dem Anfang des Satzes ein, während aber dieser Takt am Anfang des Satzes den Anfang einer achttaktigen Periode bildet, ist er hier ein eingeschobener metrischer Eintakter, denn mit T. 47 setzt nun im Continuo das „königliche Thema" ein, dessen Abschluß durch die 9-Taktigkeit mit dem Motiv des einen Zwischensatzes im 3stimmigen Ricercar (T. 42 ff.) hat schon bedingt die das Allegrothema vortragende Stimme als Hauptstimme empfunden wird, erfährt so das „königliche Thema" eine metrische Umdeutung, allerdings wird seine Zäsur im 3. Takt dadurch auch wieder zur normalen Zäsur des 4. Taktes. Auch die Änderung der Harmonisierung des Hauptthemas gegenüber dem Anfang bietet manches Beachtenswerte. Noch deutlicher wird die Gegenstimmenqualität des „königlichen Themas" in T. 158 ff. beim Einsatz der Reprise, wo es in der obersten Stimme zum Hauptthema hinzutritt. Auf den Zusammenhang der 2. Gegenstimme (T. 48 ff.)

mit dem Motiv des einen Zwischensatzes im 3-stimmigen Ricercar (T. 42 ff.) hat schon Spitta hingewiesen.

Das Adagio scheint auf den ersten Blick nur an einigen Stellen das erste Motiv des königlichen Themas aufleuchten zu lassen (Notenbeispiel: a); wenn man aber von diesem Motiv ausgeht, zeigt sich, daß auch das Hauptmotiv (b) des Satzes nichts anderes als seine Umbildung darstellt: Der Aufstieg ist allerdings — man erinnere an die ähnliche Aufstiegsverkleinerung im Largo — zum diatonischen Terzaufstieg verkleinert und auch der Septabsprung erscheint nicht im originalen Ausmaß beibehalten, obwohl er auch in der Umkehrung (c) auftritt:



Ob ein chromatischer Baßgang (T. 22 f.) als thematisch aufzufassen ist, möchte ich nicht entscheiden. Jedenfalls zeigt das Adagio den energischen Anfang des königlichen Themas als selbständiges Motiv und durch melodische und rhythmische Veränderung inhaltlich völlig ins Lyrische gewandelt.

Im Schlußallegro haben alle drei Stimmen an dem königlichen Thema teil, das in seinem Charakter abermals völlig gewandelt und aus der „abstrakten" Sphäre der kontrapunktischen Formen in die affektbetonte der Triosonate versetzt ist. Deutlich stellt sich nunmehr die Themengestalt im Kanon a 4 sozusagen als Vorbereitungsstufe dazu dar. Endlich zeigt die Themengestalt des Canone perpetuo im Vergleich mit dem Canon perpetuus die durchaus andere innere Haltung dieser Art Musik gegenüber dem strengen Stil. Obgleich in beiden Fällen hohe Kontrapunktik zur Verwendung kommt, ist sie eben nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel, das sich dem Inhalt völlig unterordnen muß. Höchst bedeutsam ist die Vereinigung von Kanon und geschlossener dreiteiliger Form im Canone perpetuo. Dem kanonischen Vortrag des Themas (er wird durch die Umkehrung der Hauptstimme gebildet) folgt nach wenigen, die Modulation bewirkenden Takten als Mittelsatz die jetzt in g-moll stehende Umkehrung des Themas, die selbstverständlich nunmehr von der Originalgestalt beantwortet wird und zum Anfang zurückführt; die Abschlußfermate setzt Bach vor den Beginn der Modulation, so daß deutlich ein von dem Anfangsteil und seiner Wiederholung eingerahmter Mittelteil entsteht, der zu jenem tonartlich und konstruktiv im Gegensatz steht.

Musikfeste und Weltanschauung

Von Hans Stephan, Leubsdorf i. Sa.

Wer wachen Sinnes das Musikleben der letzten Jahre überschaute, mußte die Beobachtung machen, daß gleichzeitig mit dem Willen zur Vertiefung, etwa zur Hausmusik, eine geradezu erschreckende Aufwärtsbewegung des durchaus auf äußere Lautstärke eingestellten Musikbetriebes lief. Ein Blick auf die offiziell angesagten Musikfeste des Jahres 1937 läßt einem das Staunen ankommen. Was sind wir doch für ein musikalisches Volk, das soviel Musik aufnimmt innerhalb eines Jahres! Jeder größere Ort, jeder Badeort, kleinere Orte, ehrgeizige Kapellmeister, die im Musikfest ein Mittel zum schnelleren Bekanntwerden sehen, zeigten im Laufe des Jahres ihre Musiksensation.

Ist dies noch ein gesunder Zustand, oder bahnt sich hier eine Gefahr an? Ist solcher Betrieb ein dem deutschen Charakter entsprechender, oder bewegen wir uns hier in einer Umgebung, die sehr oberflächlich gewendet ist? Sind wir Deutschen nicht vielmehr an die wirksame Stille und Heimlichkeit gewöhnt, in der wir schaffen, weitergeben und auch gehört werden wollen? Arbeiten unsere großen deutschen Meister für aufgeplusterte Repräsentation? Hatten sie je die Absicht, in einen olympischen Streit mit allerlei Preiswerk einzutreten, oder wollten sie dem entgegen nicht eher friedlichen Wettstreit, in dem sich der Meister mit Langsamkeit und Stetigkeit durchsetzt, ohne die Ausbrüche von begrenzter Urteilsmöglichkeit? Haben sie nicht vielmehr die Zurückgezogenheit bevorzugt? Wollten sie aber nicht auch zum ganzen Volke sprechen, und nicht nur zu dem kleinen Kreis einseitig Interessierter, die sich um ein solches Musikfest scharen?

Haben wir bewußt zuerst einmal den scharfen Angriff formuliert, ist es nunmehr nötig, einen kurzen Gang durch die Vergangenheit zu tun, um die gegenwärtige Lage aus den geschichtlichen Gegebenheiten zu verstehen.

Wir erinnern an das alte Griechenland mit seinen olympischen Spielen, die nicht nur dem Sport und dem Sprechtheater gewidmet waren, sondern auch damals schon einen Querschnitt über das zeitgenössische Musikwesen zu geben hatten. Wir lernen daran nicht nur, daß unsere heutigen Einrichtungen dem nordisch-germanischen Geiste des Griechentums entsprechen, sondern auch, daß wir diesen idealen Standpunkt erst wieder erreichen müssen, denn diese Art Feste waren wahrlich solche des ganzen Volkes!

Ein Sprung nach Mitteleuropa zu unseren germanischen Vorfahren zeigt uns eine Persönlichkeit als Musikvermittler, zugleich besten Kulturgutes deutscher Heldensage, den Skalden oder Barden, wie man ihn örtlich verschieden nennen mag. Er versammelte um sich eine große Schar von Zuhörern, die zu dem nicht allzu oft eintretenden Ereignis von weiterher zugereist kamen. Wir erkennen dabei die immune Stellung dieses Sängers, der der zweite Mann, unverletzlich nach dem Heldenkönige war. Leider ging dieser Stand mit dem Kulturbruch, dem eintretenden Christentum

zugrunde, nach dem 10. Jahrhundert ist der letzte hehre Sänger verschwunden. Niedere Elemente hatten sich inzwischen mit dem unfreien, verfehmten Mimen aus der lateinischen Welt zusammengetan. Lange Zeit dauerte es, bis aus der gesunden Volkskraft heraus diese Stellung wieder zu einer bürgerlich angesehenen entwickelt wurde. Auf neuer Ebene trat als besonderer Stand der adlige Minnesänger hervor, der sich mit seinen Mitsängern an den Höfen der kunstbegeisterten Fürsten traf und dort in musikalischen Wettstreit trat. Als leuchtendes Beispiel dieser Musikfestsitte steht uns heute in aller Deutlichkeit der Hof der Wartburg vor. Als sich das Schwergewicht der spätmittelalterlichen Musikkunst vom Adligen auf den Bürgerlichen der Städte verschob, erlebten wir die hohe Kunst der Meistersinger, die uns durch Wagners Oper wieder geläufig wurde. Das kleine Sebalduskirchlein in Nürnberg ist das Wahrzeichen der Musikfeste dieser Zeit. Haben wir damit zwei musizierende Standesgruppen aufgezeigt, die im besten Sinne dilettierend tätig waren, so müssen wir noch die damaligen Berufsmusiker erwähnen, die in ihren Pfeiferkönigreichen eine Einrichtung geschaffen hatten, die in ihren Grundzügen solchen der Reichsmusikkammer gleicht. Die Angehörigen dieser Berufsgattung kamen regelmäßig in Versammlungen zusammen, in denen die einzelnen in musikalischen Leistungskampf traten. Daneben müssen wir bedenken, daß zu jeder weltlichen und kirchlichen Feier, Konzil oder Kaiserkrönung, die Musik zum wichtigsten Bestandteil der Festfolge gehört hat. Die weltanschauliche Haltung der Renaissance wurde Anstoß zu einer Umwandlung. Vom festen Gemeinschaftsverband änderte sich die Struktur in einen gesellschaftlich-festlichen Anlaß, von dem aber der größte Teil der Volksgenossen ausgeschlossen war. Der Berufs-, Standes-, Leistungswettstreit wurde zum Virtuosentum, die ganze Pracht zur akademischen Form ausgeprägtester Einseitigkeit. Noch bis in unsere Zeit haben wir diese Entwicklung zu beobachten, die im Barock und im 19. Jahrhundert weitergeprägt worden ist.

Hatte aber das Barock noch einen bestimmten gemeinschaftsbildenden Faktor, so löste das 19. Jahrhundert alle Bindungen auf, ließ allen liberalistischen Strömungen freien Lauf und übergab die einzelnen Teile ihrem Schicksal, sich ebenso subjektiv nur um hervorgehobene zu kümmern. Der materialistische Geist des Judentums konnte in den letzten Jahren das Absinken soweit beschleunigen, daß wir eine Art des Musikwarenhauses abzulehnen hatten, in dem derjenige Sieger wurde, der am besten Reklame zu machen verstand.

Die nationalsozialistische Revolution besann sich wieder auf die historischen Vorgänge, wandte sich zu blutgebundener Tradition zurück. Nicht um alte, längst vergessene Formen in übertriebenem Historizismus wieder zu einer Scheinblüte zu erwecken, sondern um die auch heute noch frischen Säfte urewigen Volkstums darin zu spüren. Sie wünscht, daß Musik — wie alle anderen Künste — Gemeingut des deutschen Volkes werde, daß alle Menschen irgendwie, und sei es in noch so kleinem Rahmen, daran teilnehmen, daß die Gemeinschaft die schöpferische Grundlage bildet für eine Auslese und Höherentwicklung bevorzugter Geister. Nie aber darf das Bemühen um die schöpferische Grundlage vergessen werden! Nie darf — wie im 19. Jahrhundert

am stärksten ausgeprägt — die Kunst in einem für Unvorgebildete unzugänglichen Musentempel abgeschlossen sein. Sie muß sich in aller gesunden — aus dem historischen Ablauf vorteilhaft erkannten — Handwerklichkeit um das ganze Volk bemühen. Dabei handelt es sich auch nicht um die Kunst nur eines Meisters, sondern um das Hinführen der Volkgenossen zu dem reichen Schatz aller Musiker und Musik überhaupt. Setzt sich der Nationalsozialismus für das Musikfest ein, dann muß er in diesem Sinne verlangen, daß es sich den übergeordneten Forderungen von Rasse und Volk, von der Kunst als Dienerin an der Gemeinschaft zu verpflichten hat! Er wünscht dabei durchaus den alten, friedlichen Wettstreit der Sänger und Instrumentisten wieder aufzunehmen, aber um am Lehrbeispiel zu zeigen, wie weit er Abstand vom Vergangenen nehmen will und wie groß seine eigenen Fortschritte sind.

Leider zeigt die stets steigende Überzahl von Musikfesten, daß es heute noch viele Unternehmer und Unternehmungen gibt, die diesem Geist nicht entsprechen. Ja, es hat den Anschein, als wollte man sich mit Betrieb über noch nicht vorhandene Haltung und Güte hinwegtäuschen. Wir erheben also wieder einmal den volksbildnerischen Ruf: Kunst (Musik) tritt zum Volke! Zeige dein goldenes Handwerk, mit dem du allein die Gemeinschaft und nicht nur einzelne fesseln kannst. Zeige dein volksverbundenes und volksverständliches Können, daß es der Musikfeste weniger bedarf, aber die Kunst in den Herzen wohnt und in den Häusern das feierabendliche Schwingen.

Nehmen wir einmal, soweit ehrliches Wollen und nicht Selbstsüchtelei oder Fremdenverkehrswerbung hinter einem Musikfest stehen, ein bewußtes Suchen nach Neuem an und schließen wir die Hoffnung daran, daß aus diesem Suchen ein baldiges Finden werde.

Erlebte Musik

Von Emil Petschnig, Wien.

Der in Wien ansässige Tonsetzer Emil Petschnig nimmt hier das Wort zu temperamentvollen, persönlichen Äußerungen über die Erfordernisse einer „erlebten" und damit erlebensfähigen Musik. Als schöpferischer Musiker hat er das Recht zu überspitzten Formulierungen, die der Sache sicher dienlich sind.
Die Schriftleitung.

Erfreulicherweise mehren sich die Stimmen, die Stellung nehmen gegen die sonderbare Erscheinung einer schier uniform gewordenen, stilistisch ins 17. Jahrhundert zurückschauenden Schreibweise unserer heutigen Komponistengeneration. Im Charakter ihrer Arbeiten, der mehr von konstruierendem Verstande als vom empfindungsbewegten Herzen verrät, darf wohl mit ein Grund erblickt werden für die Gleichgültigkeit, ja Ablehnung der Hörerschaft ihnen gegenüber. Vor einem Jahre bereits wies ich gelegentlich darauf hin, daß das Schnörkelwesen des Barock unmöglich Ausdruck unserer Zeit sein könne; schon deshalb, weil diese in ihrer Schnelligkeit stets aufs Einfache, Zweckentsprechende abzielt, das unbewußt auch den Schönheitskanon bestimmt. Die wahrscheinlich durch die modernen Beton- und Stahlkonstruktionen angeregte Erneuerung der griechischen Bauelemente mit ihren großen, ruhigen Linien in der gegenwärtigen Architektur, gewissermaßen eine Wiederkehr der klassizistischen Epoche von vor etwa 150 Jahren (K. Schinkel u. a.) nach den Manieriertheiten des Zopfstils, ist ein beredtes Zeichen für dieses Empfinden, dem — wie gewöhnlich als letzte — auch die Musik wird einmal Rechnung tragen müssen, will sie wieder den Anschluß an die Zeitgenossen finden. Auch für sie wäre daher das vielfach auf dem Volksliede (J. Haydn!)

fußende Ideal unserer klassischen Tonmeister mit seinen klaren Umrissen, seiner Homophonie das Gegebene, und die daraus strömende Gehaltenheit wäre sicher dazu angetan, unserem gehetzten Leben eine wohltuend empfundene Entspannung zu vermitteln.

Natürlich werden Form und Inhalt dieser „Zukunftsmusik" andere sein müssen als ehedem. Insbesondere wird es nötig sein, der Musik wieder geistige Werte einzuimpfen, um sie aus der Sphäre des bloßen Tonspiels, das auf die Dauer — es muß einmal gesagt werden — die Sinne nur abstumpft und verdummt, herauszuheben und ihr wieder höhere Aufgaben zuzuteilen. Auf seiner niedrigsten, heute leider in erschreckendem Maße verbreiteten, Stufe wirkt es nur auf das Animalische im Menschen; in seiner eingangs erwähnten Gestalt als von Schlagwörtern, theoretischen Diktaten, Konjunkturbestrebungen und sonstigen Beweggründen veranlaßte Gehirnakrobatik ist es (siehe Atonalität!) völlig unfruchtbar. Zwischen diesen beiden Extremen, die sich augenblicklich kraß gegenüberstehen, den goldenen Mittelweg zu finden, der das unleugbar starke erotische Moment in der Musik emporhebt, verfeinert, und ihrem intelligiblen einen beträchtlichen Gefühlswert beifügt, ist das ganze Geheimnis, auf dem eine Wiedergeburt unserer Tonkunst beruht.

Dazu gehört freilich, daß ein Kunstwerk zuerst von seinem Schöpfer selbst mit allen Nerven aufs eindringlichste erlebt wurde, soll es dem Aufnehmenden den von ihm damit beabsichtigten Eindruck suggerieren. Nur dann, wenn Bild, Dichtung, Tonstück Teil einer — „Genie" genannten — machtvollen (und darum so seltenen) Persönlichkeit sind, haben sie Aussicht, sich im Wuste der matten, nachahmerischen Talentchen zu behaupten und endlich gegen sie durchzusetzen. In allen Künsten läßt sich bei den berühmten Meisterwerken ein inniger biographischer Zusammenhang derselben mit ihrem Autor feststellen, der dartut, wie sehr er auch als Mensch bei deren Hervorbringung in Mitleidenschaft gezogen war, so daß er oft nur als willenloses Werkzeug einer unerforschbaren stärkeren Macht erscheint. Ed. Fuchs hat in seiner dreibändigen „Geschichte der erotischen Kunst" diesen Beweis für Malerei und Plastik erbracht. Bezüglich Poesie und Musik liegen derartig ausführliche Darstellungen leider noch nicht vor, doch sind genug Einzelfälle bekannt, um zu bestätigen, daß, etwas Namhaftes zu produzieren, es nicht genügt, am Schreibtisch ein Blatt Papier vor sich hin zu legen, um nun frisch drauf los Worte oder Noten hinzuschreiben. Erst die — durch was immer in Erregung versetzten — Säfte des Körpers lösen auf unkontrollierbare Art in der Phantasie die zutreffenden, zündenden Eingebungen melodischer, harmonischer und rhythmischer Natur aus, deren Zusammenwirken dann — nicht weniger wunderbar — von einer angeborenen Formbegabung, einer heimlichen Kritik, die nur selten ins Bewußtsein tritt, bestimmt wird.

Darf man in J. S. Bachs zahlreicher leiblicher Nachkommenschaft nicht ein aus derselben Wurzel stammendes Pendant zu seiner unbegreiflichen musikalischen Fruchtbarkeit erblicken? Es ist ferner ebensowenig reiner Zufall, daß Mozarts Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro" als Operntext erwählte, als daß er den „Don Juan" schrieb. Bei ersterem fühlte er sich als vollkommenster Repräsentant seiner unterirdisch schon mit Revolution geladenen Epoche; letzterer war er mehr oder weniger selbst in seiner Lebensführung. Beethovens, des großen Ethikers, 5. Sinfonie ist das tongewordene „Heiligenstädter Testament", um nur einen einzigen Fall herauszugreifen. Denn gerade bei diesem Genius ist Erleben und Schaffen fortlaufend aufs engste miteinander verbunden. Webers Tonsprache (Klavierwerke, „Euryanthe", „Oberon") offenbart seinen aristokratischen Schwung im Spiegelbilde romantischer Ritterlichkeit. In Chopin, dem langjährigen Freunde der Virago George Sand, ist die slawisch-romantische Blutmischung bestimmend für sein gesamtes, stark feminin gerichtetes Opus geworden. Von weiblicher Zartheit ist auch R. Schumann, dessen herrlichste Lieder nebst der B-Dur-Sinfonie während seiner Bräutigamszeit mit der energischen Clara Wieck entstanden. Die Frucht der Tragikomödie von H. Berlioz' exaltierter Liebe zur Schauspielerin H. Smithson ist bekanntlich die „Fantastische Sinfonie". Aber auch seine Hinneigung zur germanischen Geisteswelt („Faust", „Romeo und Julia") beruht auf tieferliegenden Wesenszügen. In Meyerbeer zeigt sich die international-farblose Note, äußerlich, trocken, hauptsächlich Erzeugnis intellektueller Berechnung. In Verdis geradlinigen Melodien (seine langsamen Arien erinnern vielfach an sizilianische Volkslieder) spricht sich eine robuste Natur aus, die denn auch viel Freude an der Landwirtschaft empfand. Sein hypernervöser Gegenpol, R. Wagner, ist der Prototyp des musikalischen Erotikers, der mit seiner Erlösungsidee zeitlebens vom Weibe nicht loskam, im „Tannhäuser" seinen seelischen Zwiespalt, in den „Meistersingern" seinen Kampf als Künstler gegen eine Welt von Unverstand und Bosheit schilderte. Auch „Der fliegende Holländer" verdankt, wie man weiß, realen Eindrücken seine Entstehung. Liszts vornehme, auf bedeutenden Gegensätzen beruhende vielseitige Natur hat in seiner von weltgewandter blendender Virtuosität bis zu größter Verinner-

lichung vom Heroischen bis zum Sentimentalischen reichenden Schöpfung das deutlichste Abbild gefunden. In P. Cornelius entdecken wir etwas von der feinen Linienkunst seines Oheims; daher die schwache Dramatik seiner kammermusikalischen Bühnenwerke. Smetana und Dvorak sind vollsaftige Exponenten ihres Volkstums. Ersterer hat mit seinem e-Moll-Streichquartett auch ein Stück Autobiographie geschrieben. Ebenso tat Tschaikowsky mit seiner 4. und 6. Sinfonie; aus Bruckners Welt ist das Barockstift St. Florian, sein jahrzehntelanger Aufenthaltsort, nicht wegzudenken. Und so gibt es bei jedem Komponisten, er gehöre welchem Jahrhunderte, welchem Lande immer an, diesen oder jenen Umstand, dieses oder jenes Ereignis, das seinem Wirken ständig oder zeitweise den Stempel aufdrückt.
Dieser Maßstab sollte endlich an musikalische Neuerscheinungen auch von denjenigen Stellen angelegt werden, die deutsche Musikkultur zu fördern willens oder von Staats wegen beauftragt sind. Es sollte nicht vorkommen, daß, wie es von seiten des nun der Vergangenheit angehörenden „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" seinerzeit geschah, so markante Erscheinungen wie A. Bruckner oder Hugo Wolf übersehen wurden, während man Dutzendbegabungen, von denen kein Mensch weiterhin etwas hörte, bereitwilligst den Weg in die Öffentlichkeit ebnete. Solche betrübliche Fehlleistungen sind Beweis für die völlige Instinktlosikeit der zum Führeramt Erkorenen, während Kunstschaffen, Kunstgenuß und Kunstbeurteilung durchaus Sache des Instinktes — feiner ausgedrückt: der Intuition — ist. Darin besteht ja eben eine der wichtigsten Taten Fr. Nietzsches, daß er, entgegen der bloßen, zum „Bildungsphilister" führenden Verstandestätigkeit, die ungeheure Rolle wieder aufdeckte, welche das Unbewußte, Triebhafte in all unserem Denken und Tun spielt, und diese Erkenntnis als tiefstschürfender Musikpsychologe auch betätigte.
Schließlich sei noch auf einen Umstand hingewiesen, der sicherlich nicht wenig dazu beiträgt, den heutigen Musikbetrieb so uninteressant zu machen: die formale Einseitigkeit in den Produktionen, die über Orchester-, Kammermusikwerke und Lieder in stereotyper Weise (auch wenn es Neuheiten sind) meist nicht hinauskommen. Andere Kunstgattungen, wie z. B. die das Publikum stets fesselnde Ballade, sind fast gar nicht gepflegt; das Melodram ist geradezu verfehmt, obwohl, wie ich mich immer aufs neue überzeugen kann, dadurch, wenn es richtig gesetzt und von geeigneten Interpreten vorgetragen wird, stärkste, aparteste Wirkungen ausgelöst werden können, die eine rein musikalische Vortragsfolge angenehm unterbrechen und aufputzen. Bläsersolistische Kompositionen, Kombinationen von Instrumental- und Vokalstücken und andere Zusammenstellungen, sofern eine höhere Idee sie bedingt, sind weitere Mittel, Abwechslung in die Darbietungen zu bringen und derart ihnen die Teilnahme des Volkes nach und nach wieder zu erobern. Oberster Grundsatz aber ist und bleibt, daß alles Geschaffene aus innerster Notwendigkeit hervorgeht, Ausdruck eines seelischen Dranges, kurz: erlebte Musik ist.

Musikalität und Musikbetrieb im heutigen England

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt a. M.

In der Landschaft Sussex unweit London, inmitten einer idyllisch umfriedeten Parklandschaft, ist etwas typisch Englisches geschehen. Ein vermögender Kunstfreund hat sich ein Theater erbaut, das Mozartopern pflegt. Inzwischen ist ein Glyndebourne Sunday Opera Club daraus geworden, der sich als Gegenstück des Salzburger Mozarteums fühlt und von einem deutschen Kapellmeister und Regisseur geleitet wird. Es ist seinen Eintrittspreisen und seinem Publikum nach durchaus eine Angelegenheit der vornehmen bürgerlichen Schicht. Damit hätte nun die Ansicht mancher Englandbeurteiler recht, daß die eigentliche Kunst von der höheren Gesellschaft gehütet und dem Volke weitergegeben würde. Unzweifelhaft hat eine jahrhundertelange Geschmackskultur den gebildeten Engländer empfänglicher gemacht für die Güter der Kunst, die er als schmückende Beigabe des Lebens ansieht, genau so wie er Blumenarrangements und große Bildaufträge zur Verschönerung des Heims benötigt. Die Kunst ist scheinbar Dienerin des Wohlstandes geblieben, Vorrecht und Auszeichnung, wie die durch Suitenmusik bereicherten Gartenspiele der Elisabethanischen Zeit schon. Und gerade Mozart bezeichnet Parry, der Oxforder Universitätsprofessor und Kompositionslehrer des größten Teils der jungen Komponistengeneration, als Vertreter aristokratischer Musik, im Gegensatz zu dem „demokratischen Beethoven".
Um aber die Einseitigkeit derartiger Beurteilung und die Kräfte, die im heutigen Musikleben füh-

ren und gestalten, zu erkennen, muß man die bewußt exklusive Sphäre der Gutsbesitzer und Landowners vertauschen mit den Aufschlüssen, die zunächst einmal London bietet. Hier ist das Royal College of Music, das den Nachwuchs heranbildet, der dann in drei maßgebenden Orchestern mittut: dem Londoner Philharmonischen Orchester, dem Londoner Symphonie Orchester und dem B. B. C. Symphonie Orchester. Nun genügt die Zahl derer, die sich heute dem Instrumentalberuf zuwenden, aber kaum mehr, um den geforderten Bestand zu sichern. Das Beecham-Orchester besteht allein aus 50 Prozent Ausländern, eine Erscheinung, die eng mit der englischen Musikauffassung zusammenhängt. Der Engländer ist vokal eingestellt; für den Deutschen ist das Instrumentale grundlegend. Während wir die Musik als der göttlichsten aller Künste eine Weitung des inneren Menschen beimessen, ja sogar in Anerkennung ihrer irrealen, übersinnlichen Werte eine Philosophie und Aesthetik für unerläßlich erachten, bleibt sie für den englischen utilitaristischen Wirklichkeitssinn eine unproblematische Angelegenheit. Sie soll „happiness" bereiten, ja sie kann zünden und erschüttern, ohne daß der Brite dabei seinen beschaulichen Abstand verliert. Es ist deshalb der weit seltenere Fall, daß er sich ihr unterwirft, ihr dient und um ihretwillen darbt.

Liebe zum Genuß der Musik ist jedoch in einem Maße vorhanden, daß es schon aus diesem Grunde eine Verkennung der psychologischen Tatbestände wäre, wollte man den Engländer unmusikalisch nennen. Musikalische Erlebnisfähigkeit und Schaffensfähigkeit müssen jedoch wohl unterschieden werden! Die volkstümlichsten Veranstaltungen, die nahezu ganz London auf die Beine bringen und damit dem Sinne nach etwa den Berliner Kunstwochen entsprechen, sind die Promenadenkonzerte des B. B. C. Orchesters (British Broadcasting Corporation), die im August und September unter der Leitung Sir Henry Woods in der Queen's Hall das allgemeine Musikbedürfnis überzeugend erweisen. H. W. Nevinson behauptet mit Bezug auf diese Konzerte: „The whole race is musical, as is shown by the crowds who stand for hours closely packed together in the Queen's Hall listening to Bach." Immerhin Bach, der dank Parrys Bemühungen häufiger aufgeführt wird! Und mit ihm überwiegen Händel und Wagner die deutschen Komponisten, die Dreiviertel des Programmheftes einnehmen. Ihre Wiedergabe erfolgt nach unserem Empfinden kühl, ohne große Leidenschaft. Der wesentlichste Zug des Engländers, sein Hang zum Romantischen, Rührseligen ergötzt sich an dem für Elgar und Sibelius verbleibenden sentimentalen Anteil. Der Durchschnittsengländer hält es eben musikalisch mit dem Durchschnittsniveau, mit dem Herkömmlichen, leicht Eingängigen, und Bemühungen oder Einrichtungen, die die Verfeinerungen der Kunstmusik erklären und dem Volke leicht faßlich nahebringen wollten, erschienen ihm unnütz. Anders jedoch die Konzerte, die in der Pflege der Klassik und internationalen Musik auch unter Verpflichtung namhafter ausländischer Künstler Ausgezeichnetes bieten. Auffallend an den Werken, welche die jungen einheimischen Komponisten beisteuern, ist die uralte (puritanische) Abneigung gegen Virtuosität und die Form des Solokonzertes, eine Eigenart, die den Triumph erklärt, den man einst dem Romantiker C. M. von Weber bereitete und die kühle Aufnahme, der F. Liszt begegnete. Es sind heute auch vorzugsweise jüdische Spieler (wie Salomon), die das ausgesprochene Virtuosentum vertreten. Die Grundhaltung der englischen Komposition ist homophon, geht auf die Melodie, ja auf das Liedhafte aus. Phantasie, Suite, Variationen über volksgebundene Themen lösen auch heute noch die wertvollsten Kräfte im englischen Schaffen aus wie ehedem in der Variationenkunst der Virginalisten und dem bei uns viel zu wenig beachteten lyrischen Schöpfungen für Solostimmen, in denen Purcell seine Stärke erwies.

Da scheint nun die Verehrung, die man dem in vielem von Purcell beeinflußten Händel drüben bezeugt, nicht recht zu dem musikalischen Gesamtbild zu passen. Kann man doch schwerlich anderwärts so vorzügliche Messiasaufführungen erleben wie in der Albert Hall und gehört doch der Organist Sir Edward Bairstow am Münster in New York geradezu zu den Autoritäten, die für Auffassung und Beurteilung des Händelstils (Feststellung Mozartscher Zusätze!) drüben maßgebend sind. Ja, ein Londoner Rundfunksprecher wagte anläßlich einer Abendsendung kürzlich zu behaupten: „Händel gehört ja nun zu den Unsrigen." Eine offenbare Selbsttäuschung! Händel ist, sogar im Urteil kenntnisreicher Engländer, nie innerer Besitz der allgemeinen englischen Musikwelt geworden, da ihr tieferes Verständnis für die Gestaltungskräfte abgeht. Zweierlei täuscht darüber hinweg. Einmal das Empfinden ausschließlich für die Dynamik, für die aufstrebende „gotische" Wucht, die dem Hörer auch in der Architektur wundervoller Kathedralen und Dome begegnet, und für die klare Führung üppig bewegter Linien, die in den Fassaden der Straßenzeilen Oxfords beispielsweise wiederkehrt. Damit erlaubt auch Händel dem britischen Gemüt objektiv beschauen-

Daß von Ihro Königl. Majest. in Pohlen
und Churfürstl. Durchl. zu Sachßen Wohl-
bestallten Creyß- und Tranck-Steuer Einneh-
mer, Herrn Christian Friedrich Henrici von
Quasimodogeniti 1742. biß dahin 1743.
laut der Churfürstl. Sächß. Anordnung de
anno 1646. d. 9. Novembr. von Drey
Faß, iedes á 40 gl., und also zusammen 5 thl., sage
Fünff Thaler
an Steuerbaren Müntz-Sorten richtig empfangen
habe; Solches bekenne hiermit und quittire dar-
über danckschuldigst. Termino Quasimodogeniti
1743 zu Leipzig.

Joh. Sebast. Bach.

D. Deyling Supp.

Johann Andreas [illegible]

Eine Quittung in Briefform
in der Handschrift von Joh. Sebastian Bach aus dem Jahre 1743

(Entnommen aus Moser, Johann Sebastian Bach)

Aus der Arbeit deutscher Opernbühnen



Szenenaufnahme von der Uraufführung der Operette „Monika"
von Hermann Hermecke und Nico Dostal im Württ. Staatstheater in Stuttgart

den Abstand. Zum anderen ist Händels Schaffen textgebunden! Die Poesie war und ist für den Engländer die unentbehrliche Schwesterkunst der Musik.

Das führt uns zu dem urtümlichsten Betätigungsfeld des englischen Musiziertriebs: zum Volkslied und Volkstanz. Die für das Singen scheinbar ungünstige Artikulationsbasis mindert die Sangesfreude nicht. Das ländliche und kleinstädtische England steht heute im Zeichen der Volksliederbewegung. 1898 schon gründeten der Klavierbauer Broadwood, der Kritiker Fuller Maitland und Cecil Sharp die „Gesellschaft für Volkslieder". Parrys und Stanfords Schüler und junge Komponisten an der Spitze! Die Bewegung gewinnt viel Anhang, nicht weil sie von oben gewollt war, sondern weil das Bedürfnis im Volksempfinden ihr entgegenkommt. Gewiß muß sie sich unter schwierigeren Bedingungen durchsetzen wie verwandte Bestrebungen bei uns, aber ihre Verfechter sind Idealisten, denen der Wille mehr gilt als die Wirkung! Allen voran stehen die wochenlangen walisischen Volksmusiktreffen bei dem berühmten Eistedfodd in Wales und in Somerset. Man singt chorische Volkslieder, pflegt die seit undenklichen Zeiten so beliebte Form des Kanons, führt Oratorien und moderne Musik walisischer Komponisten auf und setzt Preise aus für die besten Chöre und besten Kompositionen. Neue Volkstänze und wiederaufgefundene werden auf Dorfplätzen wieder erweckt unter Begleitung historischer Instrumente. Keltisches Volkstum hält überhaupt zäh am Vätererbe fest! (Dudelsack und Queen Mary's Harp in Irland.) Auch die Jugendbewegung, in der die boy scouts als größte Organisation führen, nimmt regen Anteil an der Volksmusikpflege, um so mehr, als sie bislang zu keinem eignen Liedstil hindurchfand. Sangesfroh ist vor allem die Mosley-Jugend unter Einfluß ihrer Führer, die die gemeinschaftsstärkende Kraft im Singen unserer HJ. erkannt haben. Keine Gemeinschaft im überpersönlichen Sinn! Dafür bleibt sich der Engländer zu sehr als Einzelwesen bewußt! Der Soldat und die organisierte Jugend marschieren im allgemeinen ohne Lied, ohne Musik. Marschmusik hat keine höhere Funktion, wird noch nicht zum befehlenden Ordnungsprinzip oder gar zum Weckruf vaterländischer Gesinnung. Sie bleibt Stimmungselement, Freude bereitender Anreiz.

Durch das gesungene Lied, das Volkslied also, das vorwiegend kirchentonartlich gestimmt ist, hat das gregorianische Singen bis heute eine bevorzugte Stellung behalten, wiewohl das neue geistliche Lied recht fade und musikalisch arm erscheint. Bewunderung verdienen die zur Wiedergabe berufenen englischen Madrigalchöre, unter denen der jetzt auch in Deutschland bekannt gewordene Londoner Fleet Street-Chor Hervorragendes leistet. Die ungemein feinsinnige Dynamik und Charakterisierungskunst der besten Chorgemeinschaften legen auch von dieser Seite her Zeugnis ab für die verfeinerungsfähige Musikalität des Engländers. Der Sinn für die vielgestaltige Rhythmik, für Synkopen und allerlei Taktwechsel, die das Volkslied kennzeichnet, lebt sich nach Ansicht musikalischer Briten einleuchtenderweise im Jazz aus. Auch hier erkennt das Volksempfinden nur an, was ihm wesensgemäß erscheint. Und es hat die gleiche kindliche Freude an seiner schwebenden spielerischen Beweglichkeit wie an den beliebten mechanischen Werkzeugen, die ihn wiedergeben. Elektrische Orchestrions in öffentlichen Lokalen und Vergnügungshallen, fahrbare Orgelwerke in den Straßen werden mit derselben Hingabe und Ernsthaftigkeit genossen wie alles, was happiness und innere Zustimmung erweckt. Mag sein, daß diese Freude an mechanischer Akustik auch bei der bis vor kurzem alle übrigen Länder überflügelnden Verbreitung des Rundfunks eine Rolle gespielt hat. Das Funkgerät jedenfalls ist Hausmusikinstrument geworden! Es hat der klavierspielenden Haustochter den Rang abgelaufen, nicht aber dem häuslichen Quartett- und Chorsingen (communitysinging), das, meist schlecht und einstimmig, von den 2- bis 4stimmigen Vokalisten oft übertroffen wird, die neben fahrenden Sologeigern, Cellisten und Harfenisten an den Straßenecken zu hören sind. Bedeutende Anstrengungen werden im Schulfunk gemacht, um Funkfreude auch in der heranwachsenden Generation zu sichern. So lesen wir in den neuesten Statistiken, daß in England und Irland 6717 und in Schottland 850 Schulen regelmäßige Hörer des musikalischen und wissenschaftlichen Sendebetriebs sind. Ein Central Committee for Group Listening betreut die jugendlichen Hörerbereiche und der vorstehende Sekretär ist zugleich Sekretär des Central Council for School Broadcasting.

Die deutsche Öffentlichkeit, die eigentlich nur durch den Funk Zugang zum englischen Musikleben hat, muß aber wissen, daß sie da nur einen geringfügigen, kaum verallgemeinerungsfähigen Eindruck von den treibenden künstlerischen Kräften im englischen Volk gewinnt, Wandlungen, die in der Tat geeignet sind, viel Verbindendes zwischen den beiden Brudernationen erkennen zu lassen!

Wie lange noch Infusorienmusik?

Ein Beitrag zu vielfachen Erörterungen.

Von Ludwig Schrott, München.

Man kommt wahrhaftig nicht in Verlegenheit, wenn man sich abends wertvolle, dabei aber leichte und entspannende Hausmusik vorführen will. Was steckt nicht allein in Suiten von Bach und Händel für eine große Zahl leicht faßlicher, beschwingter Sätze! Welche Überraschungen kann man mit den Balletteinlagen von Gluck auslösen, die im Rahmen der Opernreform zwar Zugeständnisse bedeuteten, doch im übrigen höchst anmutsvoll melodiöse Stücke sind! Einen unermeßlichen Schatz an deutschen Tänzen, Märschen, Bagatellen, Divertissements, volkstümlichen Impromptus, Fantasien und Variationen haben Haydn und Mozart, Schubert und Beethoven hinterlassen! Und wie ist der „ewige Vorrat" guter deutscher Hausmusik durch Webers unbeschwerte Lieder, durch Schumanns Klavierpoesien — besonders wo sie sich an die Jugend wenden! — durch den Volkston in Liedern und Tänzen von Brahms bereichert worden, ganz abgesehen von den Leistungen der großen Wiener Walzerkomponisten! Selbst Meister, die als „streng" verschrieen sind, wie Reger und Pfitzner, haben uns „schlichte Weisen", fröhliche Lieder und heitere Kammermusiksätze geschenkt. Wir stoßen also, wenn wir zunächst nur an die eingängige Musik der Großen denken, auf unerschöpflichen Reichtum.

Und doch, betrachtet man die Programme der populären Konzerte in- und außerhalb des Rundfunks, so wird man den Eindruck nicht los, als handle es sich mindestens um einen verzauberten Schatz, den diejenigen nicht finden sollen, die sein bedürfen, nämlich die verantwortlichen Programmgestalter. Mit der notwendigen Einschränkung, daß es da und dort Ausnahmen gibt, darf man ruhig feststellen: Nur ein verschwindender Bruchteil unserer besten Unterhaltungsmusik gelangt jemals zu den Ohren des Publikums. Es wird immer noch mit billigster Musikware „gearbeitet", mit unechten Volkstönen, schlechten Potpourris und jenen berüchtigten Charakterstücken, bei denen ein nichtssagendes, durch armselige Klangeffekte kaschiertes Motiv irgend etwas Außermusikalisches illustrieren soll. Könnte man all das nur optisch erfassen, malerisch darstellen, es entstünden Bilder, über die es nur den einen Zweifel gäbe: Antikitschschaustellung oder „Entartete Kunst". Man hat mit Beziehung auf die Glühwürmchen, denen solch neckische Tonprodukte gerne gewidmet sind, von Insektenmusik gesprochen — ihrem Wert nach sollte man sie der Infusorienmusik zuzählen. Sie sind, von jedem Standpunkt aus betrachtet, einfach wertlos und haben ihr Lebensrecht umsomehr verspielt, je unbekannter unsere hochwertige leichte Musik ist.

Man wende nicht ein, daß es doch an guten Märschen, Straußschen Walzern, Schubertschen Weisen, Liedern und Opernbruchstücken in den Konzertprogrammen nicht fehle. Tatsächlich fehlt es daran! 357 Tänze stehen in der Breitkopf und Härtel-Ausgabe der Klavierwerke Franz Schuberts — wieviele davon sind dem deutschen Volk bekannt? Unter den Schubertschen 4-händigen Klavierkompositionen allein finden sich an die 20 schöne Märsche — Notiz genommen wird nur von einem, dem Militärmarsch op. 51, Nr. 1. Ähnlich liegt der Fall bei den meisten leichteren Schöpfungen unserer Großmeister, so daß man ein Recht hat zu fragen: Muß denn wieder ein gerissener Tantiemenjäger mit den Edelsteinen, die da nur so herumliegen, ein Erzeugnis à la „Dreimäderlhaus" aufputzen, damit wir merken, wer wir sind? Können wir uns denn nicht selbst aufraffen und einmal, anstatt der nachgerade zu Tode gehetzten „G'schichten aus dem Wienerwald" oder der „Schönbrunner", weniger bekannte, darum nicht minder glückliche Walzer von Strauß oder Lanner aufs Pult legen? Warum spielen wir von so und so vielen Opern Glucks, Webers, Marschners bis zur Ermüdung immer nur die Ouvertüre und vielleicht ein paar Glanznummern und blättern in den herrlichen Partituren nicht weiter, um zu sehen, daß da noch tausendmal dankbarere Sachen stehen, die sicher mit Begeisterung aufgenommen würden! Was hindert uns auch, weit planmäßiger als es bisher geschieht, überall gute zeitgenössische Werke in eine Vortragsfolge altbewährter Stücke einzustreuen? „Welches Unholds List liegt hier verhohlen?"

*

Schon im Februarheft 1936 hat die „Musik" verschiedenen erkenntnisfördernden Ausführungen zu dem Problem der Unterhaltungsmusik Raum gegönnt. Die geringen Fortschritte in der Richtung dessen, was die damaligen Aufsätze forderten, rufen ebenso zu einem stetigen Ringen um die angeschnittenen Fragen auf, wie die heftigen Debatten, die das Wort „Konzertprogramm" heute allenthalben heraufbeschwört. Meistens zeigt der Verlauf solcher Auseinandersetzungen, daß die Dinge durch mangelnde Verständigung über ge-

wisse Grundbegriffe unnötig verwickelt werden. Man spricht z. B. ganz ahnungslos den Namen Beethoven aus, schon heißt es von der anderen Seite: „Aha, Sie wollen nur schwere Musik." Man lobt die Haydnsymphonien ihrer zauberhaften Volkstümlichkeit wegen und muß sich entgegenhalten lassen: „Das Volk will leichte Kost, nicht Symphonien." Ja — was versteht man denn unter leichter und schwerer musikalischer Kost? Unter leichter doch wohl ein Werk von heiterer Grundstimmung mit leicht zu erfassenden Themen und ohne allzu komplizierten satztechnischen Bau. Dagegen werden die Merkmale schwerer Musik immer kühne motivische Einfälle sein, die in melodisches und harmonisches Neuland vorstoßen, ungewohnte Formen und Durchführungen, die ein aufmerksames Verfolgen der einzelnen Stimmen verlangen.

An diesem Maßstab gemessen, ist vieles leichte Musik, was immer wieder für schwer gehalten wird, nur weil es von einem „Klassiker" stammt und den Namen Symphonie, Streichquartett oder Sonate trägt. Es wäre an der Zeit, daß ein so oft bekämpftes Vorurteil endlich verschwindet. Die schwelgerische Melodienfülle der Es-Dur-Symphonie von Mozart, die pastorale Heiterkeit in Beethovens D-Dur-Klaviersonate, sie wenden sich doch an jedes fühlende Herz. Allerdings waren diese Werke einmal zukunftweisend, kühn und damit vielleicht schwer, sie sind es aber heute nicht mehr. In weit über 100 Jahren hat sich die Menschheit an ihre Neuartigkeit längst gewöhnt und nichts stört mehr ihre reine Wirkung. Ihre Klänge und die von tausend anderen verrufenen Kompositionen könnten jetzt dem deutschen Volk zu einer wahren Entspannung dienen, deren innere Wirkung so hoch über dem gegenwärtig Gebotenen stünde, als eben eine Mozartsymphonie über „Heinzelmännchens Wachtparade".

Das soll um Gottes willen nicht heißen, daß dem Riesenbedarf an Musik nun auch unsere höchsten Werte preiszugeben sind, um dann durch ungeheure Abnützung einen schnellen Tod zu finden. Hier war nur gegen einen eingewurzelten Aberglauben die Auffassung zu vertreten, daß die Begriffe „berühmter" und „schwerer" Komponist sich nicht decken und daß wir daher zu vielen Symphonien und Kammermusikwerken, die ja auch zur Unterhaltung geschrieben wurden, wieder ein unmittelbares Verhältnis bekommen müssen. Natürlich wird jeder Versuch, den gegenwärtigen Stand unserer sog. Gebrauchsmusik zu heben, eine Verminderung des allgemeinen Musikbetriebs — vor allem auch im Rundfunk — nach sich ziehen müssen. Wir können es uns auf die Dauer ohnedies nicht leisten, unsere Volksgenossen so maßlos mit Musik zu überschwemmen, wie das gegenwärtig geschieht. Von früh bis spät überall, in Privatwohnungen, Hotels, Gaststätten, Lichtspielhäusern, geöffnete Lautsprecher, aus denen unablässig Unterhaltungsmusik strömt, — das muß die Menschen in wenigen Jahren so abstumpfen, daß ihnen keine, aber auch gar keine Musik mehr ein Erlebnis bedeutet. Dann wäre es aber auch mit der Musikkultur des Volkes der Bach und Beethoven vorbei, es gäbe keine großen Komponisten mehr, oder wenn noch welche kämen, so würden ihre Eingebungen zu tauben Ohren reden.

Man kann dieser schrecklichen Zukunft auf zwei Wegen entrinnen. Der eine: Erziehung des Hörers zu eigenem Musizieren und richtigem Hören, d. h. zu vernünftiger Programmauswahl. Der andere: Senkung der Quantität unserer Musikdarbietungen zugunsten der Qualität. Das läuft nicht etwa darauf hinaus, dem Volk durch Entziehung von Musik seine seelische Entspannung zu erschweren, sondern im Gegenteil dieser Entspannung intensiver zu dienen, als es durch massenhafte seichte Musik je geschehen könnte. Es schadet bestimmt niemand etwas, wenn unsere Programme innerlich anregender und äußerlich kürzer werden, wenn das Bedürfnis des Hörers nach mehr Musik wieder an Stelle des Gefühls der Übersättigung tritt. Bei Leuten aber, die nur Nervenberuhigung finden, wenn es fortgesetzt um sie herum dudelt und fiedelt, erscheint medizinische, nicht musikalische Behandlung angebracht. Namentlich wenn bei der letzteren hohe Kulturwerte aufs Spiel gesetzt werden.

*

Man spricht gern im Zusammenhang mit Musikfragen vom Volk, das dies und das wolle oder nicht wolle. Es ist anzunehmen, daß man unter diesem Volk das musikliebende deutsche Volk versteht, denn ein Stimmrecht in musikalischen Angelegenheiten verdient doch nur der, dem die Musik irgendwie Herzenssache ist. Dieses musikliebende deutsche Volk setzt sich nun zusammen aus schöpferischen und wiedergebenden Künstlern, aus der Masse der Liebhabermusiker, der leidenschaftlichen Musikhörer und — unsere stolzeste Hoffnung! — aus der Jugend, die in der HJ. mit neuartiger, sinnvoller Musikpflege eingesetzt hat. Fragen wir Vertreter all dieser Kreise, was sie von der Tendenz halten, Musik um jeden Preis und immer und überall zu machen, sie werden übereinstimmend nur ein Urteil fällen: „Verheerend".

Der Komponist wird uns überhaupt nicht verstehen. Er ist, falls wir es mit einem ehrlichen Meister zu tun haben, der geborene Vertreter des Quali-

tätsprinzips. Für ihn gibt es nicht Musik, die man „bloß zur Unterhaltung" am laufenden Notenpapierband fabriziert, sondern allein inspirierte Musik. Er wird uns sagen, daß man auch, gerade um etwas Leichtes zu schreiben, melodische Einfälle haben muß, die sich nicht kommandieren lassen. Wir denken dabei an den Walzer, zu dem man ein zündendes 8taktiges Thema benötigt, und geben ihm recht. Es wird uns auch sofort begreiflich, daß der Massenverbrauch an Musik in unseren Tagen schon deshalb ungesund sein muß, weil er mit der Produktion wirklich guter Werke nicht im geringsten Schritt halten kann. — Die Art, wie die HJ. aus ihrem harmonischen Lebensprinzip zu einer, der eigenen Spielfreudigkeit entwachsenden Musikkultur gelangt, ist an sich schon ein einziger Protest gegen die faule Gewohnheit, abgeleierte Salonmusik in rauhen Mengen fix und fertig zu beziehen. — Und alle übrigen musikalisch Interessierten? Der Berufsmusiker kann voraussehen, wie sich beim Überhandnehmen der Gleichgültigkeit gegen Musik seine Zukunft gestalten würde; die Laienmusiker aber fühlen sich teilweise der Notwendigkeit des Selbstmusizierens enthoben, „weil man es jetzt so bequem hat", teilweise schalten sie ihren Lautsprecher aus, bilden sich eine vollkommen schiefe Ansicht von dem Volk, das angeblich nur auf Schrammelmusik versessen ist, und — sondern sich ab.

Solche Zerklüftung in grundsätzlichen Kunstfragen sollte es in einer Nation nicht mehr geben, die eben erst zu der in ihrer ganzen Vergangenheit vergeblich ersehnten politischen Einheit gelangte. Wir müssen uns alle darüber klar werden, daß auch in der Unterhaltungsmusik das Allerbeste gerade gut genug ist. Wir dürfen nicht mehr leichte Musik dulden, die so leicht ist, daß nicht der schlechteste Teil des Volkes sich von ihr abgestoßen fühlt und falsche Rückschlüsse auf die seelische und geistige Haltung derer zieht, denen so etwas angeblich gefällt. Wir haben endlich aufzuräumen mit dem katastrophalen Irrtum, bei unseren Volksgenossen wäre kein Unterscheidungsvermögen für künstlerische Qualitäten zu Hause. Gewiß, man kann dieses Unterscheidungsvermögen durch falsche Programmpolitik schwächen, aber leugnen wird man nicht, daß die Menschen, wenn sie nur erst die ihnen eingepflanzten Vorurteile vergaßen, Meisterwerken immer dankbar zujubelten — ein natürlicher Vorgang, weil die Schöpfer dieser Werke selbst ja aus dem Volk stammten, Söhne von Bauern, kleinen Beamten, armen Musikanten waren. In der Tat steht auf der ganzen Welt nirgends eine so große Tradition und eine so reiche musikalische Erbmasse auf dem Spiel wie in Deutschland. Hier haben alle, denen Musik Beruf und Berufung ist, unablässig gegen die Inflation minderwertiger musikalischer Durchschnittsware zu kämpfen und einzutreten für eine weise Beschränkung auf das Gute und Gesunde!

Es ist ein beliebtes Motiv der romantischen Oper, daß ein Geist auf die Erde kommt, um hier durch wahre Liebe erlöst zu werden. Wer von uns wollte die Mitschuld daran tragen, daß ein so wunderbarer Bote der anderen Welt wie die deutsche Musik unerlöst von uns gehen und das Schicksal Hans Heilings oder Lohengrins teilen muß?

Entrümpelung und Musikwissenschaft

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz).

Wenn mancher vielleicht in obigem Titel einen Druckfehler und statt der vermutet, so hat er unrecht. In diesem Falle handelt es sich tatsächlich um die Entrümpelung der Dachböden und Häuser und die Verbindung dieser wenig künstlerischen Arbeit mit der Musikwissenschaft. Denn die Entrümpelung kann der Musikwissenschaft wertvolles Quellenmaterial zuführen, ebenso kann aber wertvolles Kulturgut dabei unwiederbringlich zugrunde gehen. Daher ist es Pflicht, noch in später Stunde und immer wieder auf diese Frage hinzuweisen, um zu retten, was noch zu retten ist. Leider zeigen Vorkommnisse bei schon durchgeführten Entrümpelungen, daß man wohl dabei auf historisch und kunsthistorisch wertvolle Denkmäler achtete, daß man aber altes Notenmaterial und alte Instrumente verschleuderte oder vernichtete. Die bei solchen Entrümpelungen vielfach zutage tretende Gesellschaftsmusik des 18. und 19. Jahrhunderts erscheint vielen als Makulatur, und wenn man nicht einen zufällig gefundenen Mozart- oder Haydn-Erstdruck wert hält, besonders zu beachten (auch das ist bei der quantitativen Einschätzung von gefundenem altem Notenmaterial nicht immer der Fall) verschwindet alles in Bausch und Bogen. Die Bedeutung solchen Materials für die musikwissenschaftliche Forschung, im besonderen für Erkenntnisse lokaler und familiengebundener kultureller Einstellung und des tatsächlichen Musizierens vergangener Zeiten braucht hier nicht näher umrissen werden. Wichtig ist aber, daß Aufklärungsarbeit geleistet wird und daß in weiten

Kreisen das Verständnis für den Wert solchen Materials gefördert wird, um Vernichtungen zu verhindern. Diese Aufklärungsarbeit muß zunächst bei den verantwortlichen oberen Stellen einsetzen. Wenn man hört, welche musikhistorisch wertvollen Quellen man bei Entrümpelungen zugrunde gehen läßt, so kann der Ruf nach dem Musikwissenschaftler in den Denkmalpflegeämtern, Archivberatungsstellen und ähnlichen verantwortlichen Stellen nicht genügend betont werden. Zum mindesten müssen die verantwortlichen Stellen selbst Verständnis nicht nur für ihr engeres Fachgebiet, sondern auch für die musikwissenschaftlichen Belange, die letzten Endes in dieser Interessenrichtung allgemein kulturhistorisch sind, Sinn haben. So weit ihnen selbst kein Fachmann zur Beurteilung und Verarbeitung zur Verfügung steht, wird eine Meldung an die zuständige Stelle, meist das musikwissenschaftliche Seminar der nächsten Universität oder das staatliche Institut für deutsche Musikforschung in Berlin, unerläßlich sein. In Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftler werden dann auch Mittel und Wege zur Erhaltung dieses Gutes gefunden werden, sei es eine Erhaltung und Zugänglichmachung an Ort und Stelle, Erwerbung für eine öffentliche Sammlung oder dergl. Für Denkmäler bildender Kunst stehen überall Mittel zur Verfügung; auch mancher Notenbestand würde es verdienen, angekauft und einer öffentlichen Sammlung überwiesen zu werden. Hier könnten sich Staat, Provinzen und Städte noch große Verdienste um die Erhaltung deutschen Kulturgutes erwerben.

Von besonderer Bedeutung wird die Aufklärung über den Wert von Notenbeständen der Stellen, die direkt mit der Entrümpelung zu tun haben, sein: Reichsluftschutzbund, Altpapiersammler u. ä. Sie müssen Meldung machen, wenn sich Material zeigt, das einer Erhaltung wert sein könnte, damit vom Fachmann geprüft wird, ob und wie eine Erhaltung nötig ist.

Das wichtigste aber wird sein, ganz allgemein Verständnis und Interesse für Werte musikalischer Vergangenheit zu schärfen. Zunächst wird das die Kreise betreffen, in deren Besitz sich altes Familiengut befindet, wie in Adelshöfen und alten Bürgerhäusern. Die örtlichen Geschichts- und Kunstvereine haben hier eine große Aufgabe, die sie auch einmal über ihr engeres Fachgebiet hinausführen und im Dienste der Erhaltung deutschen Kulturguts auf allgemeine kulturelle Bestrebungen weisen muß. In gleicher Weise gilt das für die Kirchen, wo mancherorts auf Dachböden noch verstaubte Bestände einer abgetanen Richtung liegen, die für die musikhistorische Forschung aber von Wert sein können. Diese Forderung des Interesses an musikhistorisch wertvollen Beständen muß aber immer mehr verbreitert werden. Denn vielfach entdeckt man solche Bestände gerade dort, wo man sie am wenigsten suchen möchte. In den Organisationen, wie in den Schulen muß hier Aufklärungsarbeit geleistet werden.

Für Werke der bildenden Kunst interessiert sich heute schon ein größerer Kreis. Die Erhaltung ihrer Denkmäler ist damit in viel größerem Maße gewährleistet, als es bei musikalischen Denkmälern der Fall ist. Die besondere, für viele schwer verständliche Art der musikalischen Denkmäler und ihrer Überlieferung bringt es mit sich, daß für sie Zeiten der Entrümpelung besonders gefährlich sind und daß hier unwiederbringliche Werte vernichtet werden. Das hat sich während des Krieges gezeigt und ebenso in den letzten Jahren bei der Luftschutz-Entrümpelung. Daher Achtung auf Notenbestände, die bei Entrümpelungen zutage treten und Überprüfung durch einen musikwissenschaftlich vorgebildeten Denkmalpfleger!

Der Wege gibt es viele, hier die erforderlichen Arbeiten zu leisten. Je nach den örtlichen Verhältnissen werden unterschiedliche Möglichkeiten bestehen. Wesentlich ist, daß nicht nur in einer Zentrale Interesse für die Erhaltung musikalischer Denkmäler besteht, sondern daß bis in die kleinste Ortschaft Vertrauensmänner gefunden werden, die hier eine Aufgabe im Dienste deutscher Kultur- und Volkstumsgeschichte sehen. Hier hat der Musikwissenschaftler tatkräftige Arbeit im Verein mit den Sammelstellen zu leisten. Daß ihm das Feld musikalischer Denkmalspflege eröffnet wird und daß er an entsprechenden Stellen sich entfalten kann, das ist eine dringende Forderung der Zeit.

Musikdezernent oder Musikpolitiker?

Durch die Organisation der Reichsmusikkammer ist in Deutschland eine neugeartete Verschmelzung zweier ihrem Wesen nach anscheinend widerstrebender Elemente, Musik und Verwaltung, geschaffen worden. Dem ausländischen Beobachter mag eine derartige Synthese gewaltsam, unorganisch und daher fruchtlos erscheinen, da er sich nicht vorzustellen vermag, in welcher Form die freieste aller Künste mit einer starren Verwaltungsbürokratie zu gewinnbringender Kulturarbeit vereinigt werden sollte. Wir sind uns darüber klar, daß in Ländern, deren Staatsmaschine-

rie ähnlich der unseren vor 1933 zu einem volks- und lebensfremden Gebilde erstarrt ist, eine solche „Legierung" nicht denkbar erscheint. Das Deutsche Reich der Gegenwart, dessen unbändiger Lebensrhythmus die tiefsinnigen Betrachtungen griechischer Denker über die Verwandtschaft zwischen Musik und Staat wieder verständlich werden läßt, baut sich jedoch einen Staatsorganismus, dessen Wirken über eine selbstverständliche Aufsichtsführung weit hinausgreifend allen Gebieten des völkischen Lebens selbst stärkste Impulse verleiht. Nur in einem solchen Staat ist die Verschmelzung von Musik und fließender, lebendiger Verwaltung durchführbar. In ihm hebt sich der für andere gültige Widerspruch zwischen Musik und musikfremder Bürokratie auf, weil er selbst in seinem Wesen gleich ihr dynamisch ist.

Aus diesen Feststellungen ergibt sich eine grundlegende Verschiedenheit zwischen dem städtischen oder staatlichen Musikdezernenten der Vergangenheit und dem heutigen musikalischen Amtswalter in Ministerien, in der Reichskulturkammer, den Gliederungen der Partei und den Städten. Der Musikdezernent war Teil eines bewegungs- und damit musikfremden Verwaltungskörpers. Am Ende seines Denkens stand zwangsläufig der materielle Nutzen seiner Verwaltung, in der die Musik als verhältnismäßig wenig beachtetes Glied in der Regel nur ein schattenhaftes Aktendasein führen durfte. Vielfach lernte er sogar die Musik und das Kunstleben erst aus seiner Aktenperspektive kennen und fällte nach den daraus gewonnenen Eindrücken seine „aktenmäßig einwandfreie" Entscheidung. Mit dieser Grundeinstellung wurden die Belange der deutschen Kunst einer wirtschaftlich und rechtlich ausgerichteten Bürokratie preisgegeben. War demnach der Musikdezernent in erster Linie Beamter, der sich u. a. mit Vorgängen aus dem Musikleben zu befassen hatte, so ist demgegenüber der Musikpolitiker der Gegenwart vorwiegend künstlerisch eingestellt. Im Mittelpunkt seines Handels steht die Musik. Ihre Belange allein sind bestimmend für seine sämtlichen unmittelbar aus der musikalischen Praxis geschöpften Maßnahmen, sei es auf musikkulturellem, musikwirtschaftlichem oder musikrechtlichem Gebiet. Wenn somit die musikalische Erfahrung als selbstverständliche Voraussetzung für die Träger dieses neuen Berufstypus bezeichnet wird, so erscheinen darüber hinaus für ihre Tätigkeit noch weitere begabungs- und ausbildungsmäßige Vorbedingungen unerläßlich. Denn wenn wir die materialistische Nüchternheit des Musikdezernenten als schädlich erkannt haben, so wird auf der anderen Seite ein vielleicht künstlerisch begabter Phantast, dessen hochfliegende Ideen sich als undurchführbar erweisen, an der Realität der Tatsachen gleichfalls scheitern. Für eine musikorganisatorische oder musikpolitische Tätigkeit liegt aber erst dann eine Eignung vor, wenn zu dem Musikantentum des Betreffenden die Fähigkeit tritt, musikpolitische Ziele hinsichtlich ihrer praktischen Durchführbarkeit richtig einzuschätzen und zur geeigneten Zeit in die Wirklichkeit umzusetzen. Dazu gehört neben einer umfassenden musikalischen Erfahrung ein Einblick in die großen Zusammenhänge der Musikgeschichte und ein klares diszipliniertes Denkvermögen. Die hohe Schule dieser beiden Forderungen sind Wissenschaft und Philosophie. Daher erklären sich auch die zahlreichen, zum Teil erfolgversprechenden Versuche der studentischen Fachabteilungen an deutschen Universitäten, den Beruf des Musikorganisators als ein Ausbildungsziel des musikwissenschaftlichen Studiums zu entwickeln. Der in dieser Weise wissenschaftlich durchgebildete und praktisch erfahrene Musiker wird, sofern er in der lebendigen Organisation der nationalsozialistischen Bewegung steht, an den musikkulturellen Aufgaben der Gegenwart erfolgreich mitarbeiten können.

So stellen sich uns als „Bestandteile" des Musikpolitikers wesentlich vier Faktoren vor: Musik, Wissenschaft, nationalsozialistische Bewegung und Verwaltung. Sie sind die Grundpfeiler, welche diesen Berufstypus im Großen charakterisieren, unbeschadet der verschiedenen, im einzelnen nicht festlegbaren persönlichen Eigenarten seiner Vertreter. Er sieht anders aus als der oben geschilderte Dezernent der Vergangenheit, den er selbstverständlich heute noch nicht überall, wo es notwendig erscheint, hat ersetzen können. Aber er ist das große Ziel des in der Ausbildung befindlichen Nachwuchses, und er wird einmal das sein können, was den gegenwarts- und verantwortungsbewußten Musikpolitikern des Staates, der Bewegung und der Städte bereits heute als ständige Aufgabe täglich neu gestellt wird, nicht Verwaltungsdiktator, sondern Treuhänder und Wegbereiter der jungen aufstrebenden deutschen Musikkultur zu sein!

Friedrich Brand.

Noch einmal die Waldvogelmotive in R. Wagners „Siegfried"

In einer Abhandlung über „Musik und Vogelsang" im Februarheft der „Musik" beschäftigte sich H. Frieling besonders mit den Erläuterungen, die ich in meinem im Jahre 1908 bei Quelle & Meyer erschienenen Buche „Kunst und Vogelgesang" zu den Waldvogelmotiven gegeben habe. Ich beschränke mich darauf, zweierlei in Frielings Ausführungen richtigzustellen: Frieling behauptet, ich hielte es „sozusagen für selbstverständlich, daß der Tondichter sich draußen im Walde ‚die passenden' Motive einfängt". (! Hffm.) Das entspricht nicht den Tatsachen; ich habe so etwas weder gedacht und noch viel weniger niedergeschrieben. Dagegen habe ich an ein paar Stellen meiner Ausführungen — um anzudeuten, auf welche Weise Wagner vielleicht zu den Vogelmotiven gekommen ist — darauf hingewiesen, wie fein Wagner eine bestimmte Vogelstimme belauscht hat, und daß Wagner, der große Tierfreund, selbst erzählt, wie gern er auf den Gesang eines „lieben Waldvogels" lauscht.

Weiter ist Frieling nach längeren Betrachtungen über Tonmalerei usw. davon „überzeugt, daß Wagner trotz seiner leidenschaftlichen Naturliebe nicht mit dem Notenblock in den Wald gegangen ist, um Vogelmotive ‚abzuschreiben' (! Hffm.) Vielmehr mochte eine mit Inbrunst genossene Naturstimmung sich fast unbeabsichtigt in die Musik schleichen, die zur Untermalung jener Waldszenen komponiert werden sollte". So stehen sich betreffs des Zustandekommens des Waldvogelgesangs im „Siegfried" zwei Ansichten gegenüber: Frielings eigene, etwas verschwommene idealistische, und meine — freilich nicht in dem Maße — wie der Genannte ganz ungerechtfertigt übertreibt — mehr realistische. Wer vermag zu entscheiden, welche die richtige ist? Letzten Endes nur Wagner selbst. — — — Und er tut's. In seinem lange Zeit vor meinem Buche geschriebenen, aber erst eine Reihe von Jahren danach veröffentlichten Werke „Mein Leben" schreibt Wagner im 2. Bande auf Seite 653: „Meine täglichen Spaziergänge richtete ich[1]) an den heiteren Sommernachmittagen nach dem stillen Sihlthale, in dessen waldiger Umgebung ich viel und aufmerksam nach dem Gesange der Vögel l a u s c h t e, wobei ich erstaunt war, die mir gänzlich neuen Weisen von Sängern kennen zu lernen, deren Gestalt ich nicht sah und deren Namen ich noch weniger wußte. Was ich von ihren Weisen mit nach Hause brachte, legte ich in der Waldszene ‚Siegfrieds' in künstlicher Nachahmung nieder."[2])

Schon immer bin ich Wagner für diese glänzende Bestätigung m e i n e r Ansicht dankbar gewesen; heute bin ich es doppelt!

Ich schließe mit der Bemerkung, daß ich nun — auch nach mehrfacher Überprüfung meiner Forschungsergebnisse — an der Reihe der von mir festgestellten, nach Frieling „allgemein bekannten und immer wieder abgedruckten Motiverklärungen" festhalte; nur füge ich als Mitwirkenden beim Waldvogelkonzert Wagners noch den W a l d s c h w i r r v o g e l (Phylloscopus sibilatrix Bchst.) hinzu, auf den ich schon in meinem Buche — dort aber nur vermutungsweise — hingewiesen habe.

B e r n h a r d H o f f m a n n.

---

[1]) von Zürich aus (Hffm.).
[2]) Sperrdruck von mir veranlaßt (Hffm.).

Fritz von Borries: „Magnus Fahlander"

Uraufführung im Opernhaus, Düsseldorf.

Alles, was das Theater an elementaren Wirkungen zu fordern berechtigt ist, hat Fritz v o n B o r r i e s in seine erste Oper „M a g n u s F a h l a n d e r" eingebaut: große Chorszenen, ein einschmeichelndes Walzer-Ballett, schwelgerische Liebesduette, Volksliedhaftes und effektvolle Ensemblesätze. Seine Musik sucht nicht nach neuen Ausdrucksmitteln. Aus dem Vorhandenen knetet sich der Komponist sein Material, um es mit allen Mitteln moderner Technik in den Dienst der Theaterwirkung zu stellen. Als Schüler von Max Reger und Max v. Schillings neigt von Borries dabei zu einer gewissen chromatischen Übersättigung der Partitur, die den Vorbildern von Wagner bis Puccini verpflichtet erscheint, ohne allerdings in eine billige Kopie zu verfallen. Aber solche Feststellungen besagen nichts oder nur wenig gegen den Wert und die Originalität einer Oper, die als Ganzes mit einer erstaunlichen Sicherheit des Griffs gestaltet wurde.

„Magnus Fahlander" ist der Führer eines „Nordland"-Volkes, das sich gegen seine Bedrücker erhebt und befreit. Eine Episode aus den finnischen Freiheitskriegen (im Jahre 1904 wurde der russische Generalgouverneur Bobrikow von einem jungen finnischen Beamtensohn erschossen, um dem Zaren die unerträgliche Knechtung des finnischen Volkes zu zeigen) regte Fritz von Borries zu der Oper an, die nach seinen Worten ein Abbild des gewaltigen Ringens unserer Zeit geben will.

Der Generalgouverneur Fjodor Barbikow übt mit seinen Generälen eine brutale Militärdiktatur aus, gegen die sich das Volk unter Führung von Magnus Fahlander erhebt. Barbikow hat eine Frau aus dem Nordland geheiratet, aber diese, Anna Christina, hat sich innerlich längst von ihm abgewandt, um zu ihrem Volk zurückzukehren. Sie sühnt den Verrat an ihrem Volk, indem sie Fahlander und seine Gefährten vor einem drohenden Anschlag ihres Gatten warnt, dem sie dann später in einer fast strindbergischen Eheauseinandersetzung ihre Tat gesteht. Aber schon marschiert Fahlander mit seinem Volk, der Gouverneur tritt ihm entgegen und fällt als Soldat. Damit wäre eigentlich der Ring des politischen Dramas, soweit in einer Oper davon gesprochen werden kann, geschlossen. Aber der Autor will noch einige andere Schicksale irgendwie zu Ende führen. Fahlanders Frau, Maria, die sich in der Stunde der Not als kleinmütige Gefährtin des Genies zeigte, muß in den Schatten abtreten, indessen Anna Christina und Fahlander sich ihre Liebe erklären. Unter den Mitverschworenen Fahlanders befindet sich auch ein Mann, der nicht nur Toll heißt, sondern sich auch toll gebärdet. Toll ist ein richtiger Anarchobolschewist, der mit dem Dolch im Gewande das Volk gegen Anna Christina aufwiegelt und, als er kein Echo findet, sie kurzerhand ersticht, worauf Fahlander in der Schlußszene zwar als Sieger im politischen Kampf, aber einsam im Herzen zurückbleibt.

Es bleibt schwer festzustellen, wo sich aus dieser privaten Atmosphäre Parallelen zu dem Geschehen unserer Tage ziehen lassen. Zum heldischen Menschen gehört unzertrennlich die heldische Tat. Fritz von Borries hat am Schluß der Oper den dramaturgischen Irrtum begangen, den Helden zu inaktivieren. Er verliert damit unsere Anteilnahme, und sein Schicksal ist nicht mehr das eines Volksführers, sondern des Privatmannes Magnus Fahlander. Vom Theater her gesehen ist auch ein anderes Bild der Oper überflüssig, weil es nur den Gang der Handlung aufhält. Zwischen der Warnung Fahlanders durch Anna Christina und dem Volksaufstand marschiert das Volk auf, um ein szenisches Oratorium darzustellen. So wirkungsvoll der musikalische Aufbau dieser Szene ist, so undramatisch wirkt er an dieser Stelle, wo man schon unter der Oberfläche die Revolution schwelen sieht.

Die Oper von Fritz von Borries empfing einen besonderen Akzent durch ihre Wahl als künstlerischer Auftakt der Gaukulturwoche. GMD Hugo Balzer dirigierte die klanglich ergiebige Musik mit jener Überlegenheit, die sein Temperament auszeichnet. Für die weitgespannten Steigerungen hatte er immer noch Kraftreserven zur Verfügung, um Chöre, Solostimmen und Orchester zu sinfonischer Geschlossenheit zusammenzuführen. Die Spielleitung von Hubert Franz beschränkte sich auf großzügige Kontraste, für die eine ganze Scheinwerferabteilung in Tätigkeit gesetzt wurde. Der Bühnenbildner Helmut Jürgens hatte einen prächtig ausgemalten Prospekt einer nordöstlichen Landschaft entworfen. Josef Lindlar als Generalgouverneur vertrat mit starkem Empfinden und durchgebildeter Gestik einen russischen Herrenmenschen Dostojewskischer Prägung. Lotte Wollbrandts Anna Christina offenbarte eine hochdramatische Ausdrucksfähigkeit der Stimme. Paul Helm sang die Titelpartie mit heldischer Betonung in Gesang und Gebärde. Daß er dabei an seine Wagnerschen Heldengestalten erinnerte, kam nicht von ungefähr. Jede Begegnung mit Elisabeth Höngen beschert Eindrücke persönlichster Art. Aus der Episodengestalt der Maria Fahlander wurde eine Charakterstudie von erschütternder Eindringlichkeit, die entfernt an die Gestalten einer Kollwitz erinnerte. Hermann Blasig wollte in der Entfaltung des Eliel Toll mehr Wucht und Schärfe geben, als er stimmlich zu leisten imstande war. Für ein gefühlszartes Volksliedduett waren die schönen Stimmen von Kurt Reinhold und Gertrud Jenne wie geschaffen. Der Chor, dem in dieser Oper eine besonders schwierige und anspruchsvolle Rolle zufällt, erfüllte seine vielfältigen Aufgaben mit kraftvollem Einsatz. Das Ballett, an seiner Spitze die bildschöne Isa Bruck, legte den Walzer in fließender malerischer Harmonie auf die Bretter. Werk und Aufführung wurden mit starkem Beifall aufgenommen. Der anwesende Komponist konnte sich schon nach dem dritten Akt auf der Bühne zeigen.

Friedrich W. Herzog.

Ballett-Uraufführung von Wagner-Régeny

„Der zerbrochene Krug" in der Staatsoper.

Bei einigen wenigen Tonsetzern hat man aus einer unerklärlichen Empfindung heraus im voraus die Gewißheit, daß ihre neuen Schöpfungen etwas Wertvolles bringen müssen. Rudolf Wagner-Régeny gehört dazu. Der heute 34jährige ist ein unaufhörlich Suchender, der von jedem zurückliegenden Werk behauptet, daß es „überwunden" und daß es eigentlich schon gar nicht mehr bezeichnend für ihn sei. Mehr noch als es allgemein in der Kunst der Fall ist, hat jeder Einzelmensch das Gefühl einer fortschreitenden Entwicklung seiner Kräfte. Andererseits mag das ratlose Vorwärtsstreben seine tiefere Ursache darin haben, daß der Künstler noch nicht die befriedigende Übereinstimmung von Absicht und Ausführung gefunden hat, wobei zu berücksichtigen ist, daß nur ganz große Könner mit ungewöhnlicher Selbstkritik ohne Ende streben und feilen.

Wagner-Régeny hat als größeres Werk nach dem 1935 erstaufgeführten „Günstling" — der eine der erfolgreichsten Opernschöpfungen der letzten Zeit geworden ist — im Auftrage der Berliner Staatsoper ein Tanzspiel komponiert. In Zusammenarbeit mit der Ballettmeisterin des Hauses, mit Lizzie Maudrik, hat er einen Stoff gesucht, der statt einer leichten Szenenfolge einen bedeutenden Inhalt bietet. Kleists Lustspiel „Der zerbrochene Krug" wurde in der Szenenfolge so zerlegt, daß die Ereignisse, die zu der denkwürdigen Gerichtsverhandlung führen, vorweggetanzt werden. Es ist eine offene Frage, ob die Verarbeitung eines unvergänglichen Bühnenwerkes anfechtbar ist. Es gibt da weitgehende Unterschiede von der Verkitschung des Wilhelm Meisters in „Mignon" bis zur kongenialen Vertonung Shakespeares in Verdis oder Nicolais „Falstaff" bzw. „Lustigen Weibern". Komponist und Spielleiterin haben es im vorliegenden Fall wahrlich nicht an Takt fehlen lassen. In Heft 1 der „Blätter der Staatsoper" wird erklärt: „Es war nichts weniger unsere Absicht, das Kleistsche Werk irgendwie unmittelbar in den Tanz zu übersetzen, was soviel bedeutet hätte, als daß wir ein im dramatischen Aufbau äquivalentes Werk hätten nachschaffen wollen. Diese Absicht hat niemals bestanden, denn wir möchten Wert auf die Feststellung legen, daß wir uns in keinem Augenblick von dem Respekt entfernt haben, den die gesamte literarische Welt vor dieser einzigartigen Konzeption Kleists hat. Wir haben nur den prachtvollen dramatischen Vorgang übernommen, — und keinen Moment daran gedacht, es etwa Kleist gleichzutun."

Auch diese klare Abgrenzung läßt um ständige Parallelen zu Kleist nicht herumkommen. Andererseits ist es ein bemerkenswertes Zeichen für die Entwicklung der gegenwärtigen Tanzkunst, daß sie — in Anknüpfung an die großen Zeiten des Kunsttanzes — auf bedeutende Inhalte ausgeht, auf Stoffe, die „allgemein verständlich und allgemein-interessierend" sind, wie es Lizzie Maudrik formuliert. In der Arbeit der Staatsoper ist eine folgerichtige Linie schon jetzt erkennbar.

In 14 geschlossenen Musiknummern ist die Handlung der vier Bilder aufgeteilt. Wagner-Régeny verzichtet auf eine im alten Sinne verbindliche Musik, was sowohl in der urwüchsigen Melodik als auch in dem Fehlen jeglicher Klangpolsterung durch die Streichinstrumente zum Ausdruck gelangt. Er befleißigt sich bei aller Kunstfertigkeit einer einfachen Setzweise, die sich um die Herausstellung der Eigenart jedes Instrumentes bemüht. Ein starres Festhalten von rhythmischen Grundfiguren bringt ein Ordnungselement in die Musik, die damit der tänzerischen Gestaltung entgegenkommt. Wagner-Régeny liebt die kleine, übersichtliche Form, die aus einfachen Motiven und Melodiewendungen erwächst, die stets volksnah anmuten. Trotzdem ist man versucht, ihm wie vielen anderen der großen Begabungen der jungen Generation zuzurufen: Keine Angst vor der Melodie, nämlich vor der großen, weitgeschwungenen melodischen Linie, deren Gewalt manches Durchschnittswerk älterer Zeit ihr Weiterleben verdankt. Die Komponisten sollten beherzt wieder singen, auch auf die Gefahr hin, daß einmal die Grenze zur Gefühlsseligkeit überschritten wird. Dann wird sich vermutlich auch die Verbindung zum Volk ganz von selbst wieder ergeben. So erscheint der Ruf: Keine Angst vor der Melodie für unsere Tonsetzer ebenso bedeutungsvoll wie der Appell an die Hörer: Keine Angst vor der Sinfonie, den Peter Raabe so wirksam an das Volk richtete.

Die Geradheit und die naive Natürlichkeit Wagner-Régenys lassen ihn als einen berufenen Komponisten für das ganze Volk erscheinen, der er in diesem Tanzspiel nur in einigen Nummern ist. Als Siebenbürge hat er die besonders enge Bindung des Auslandsdeutschen an das bodenständige Volkstum. Mancher Hörer wird sich allerdings an den Herbheiten des Klanges stoßen. Es ist

aber durchaus kein regelloser (atonaler) Klang, sondern eine Erweiterung der gewohnten Dreiklangharmonik, jedoch auch durch leiterfremde Töne. Man sieht die Logik noch nicht überall sofort ein, und die Entwicklung der neuen Musik geht ja auch (wie besonders das Beispiel Paul Hindemiths zeigt) auf die naturgesetzlich begründeten Voraussetzungen zurück. Wir können also auch bei Wagner-Régeny auf eine weitere Vereinfachung der hier noch polytonalen Führung von Stimmen hoffen. Dem menschlichen Ohr sind ja verhältnismäßig enge Grenzen hinsichtlich der Wahrnehmungsfähigkeit gezogen, worauf die Musiker nicht immer genügend Rücksicht nehmen.

Wenn wir gerade Wagner-Régenys Tanzspiel zum Anlaß für einige grundsätzliche Bemerkungen genommen haben, so geschieht das deshalb, weil hier eins der würdigsten Kunstwerke für eine solche Auseinandersetzung vorliegt. Man kann nur wünschen, daß recht viele Bühnen es aufführen, weil es in der ganzen Anlage einen Schritt vorwärts bedeutet, ohne jedoch schon zu einer endgültigen Lösung zu gelangen. Über die ganz eigene Instrumentierungstechnik des Komponisten, über seine formalen Gestaltungsprinzipien, über das Fehlen jeglicher illustrativer Musik in diesem Ballett und über vieles andere ist noch so viel zu sagen, daß es einem späteren Aufsatz vorbehalten bleiben muß.

Die Uraufführung in der Staatsoper hatte in jeder Hinsicht Format. Das Spiel ging in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges vor sich. Herbert Trantow betreute die Musik. Der szenische Rahmen von Paul Sträter nahm auf die Erfordernisse der Bewegungsregie vorbildliche Rücksicht (zwei Bildentwürfe veröffentlichten wir bereits im Oktoberheft der „Musik"). Erika Lindner, Manon Ehrfur, Ilse Meudtner, Regina Gallo, Peter Neitsch und Rolf Jahnke waren die Spitzenkünstler der von Lizzie Maudrik prachtvoll geschulten Tanzgruppe. Der Abend wurde ein unbestrittener Erfolg.

Herbert Gerigk.

„Ein Fest auf Haderslevhuus"

Eine Oper nach Theodor Storm / Uraufführung in Krefeld.

Daß ein junger Komponist, der kaum dreißig Jahre alt sein kann, gesteht, daß es ihm nicht darum gehe, ein bedeutender Faktor in der Entwicklungsgeschichte der neuzeitlichen Musik zu sein oder zu werden, ist eine Äußerung, die ernst zu nehmen nicht eben leicht fällt, wenn das Werk selbst in seiner geistigen und musikalischen Haltung eigene Wege beschreitet. Jedenfalls geht Kurt Gerdes nun nicht so weit, den Zeiger der Zeit gewaltsam rückwärts zu drehen. In seiner als „szenische Ballade" bezeichneten Oper sind nämlich Episoden gestaltet, die durchaus als Zeugnis zeitgenössischer Musik wirken, auch wenn der Komponist in einem in seiner Offenheit sympathischen Bekenntnis zu den deutschen Romantikern und den italienischen Veristen seinen Stil umschrieben zu haben glaubt. Es nimmt eigentlich wunder, daß Theodor Storms Novellen bisher kaum einer Veroperung verfallen sind, obwohl ihr Stimmungsgehalt den Ausdrucksmöglichkeiten der Musik weit entgegenkommt. Das gilt in besonderem Maße von dem „Fest auf Haderslevhuus", dessen düstere zwielichthafte Tragik von Gerdes in ein Vorspiel und acht Bilder, von denen jeweils zwei durch sinfonische Zwischenspiele verbunden sind, dramaturgisch eingebaut wurde. Die Fabel von der Liebe des mit einer älteren ungeliebten Frau vermählten Ritters Rolf Lembeck zu Dagmar, der zarten Tochter des Herrn auf Haderslevhuus enthält viel Volksliedhaftes, das die Seele eines Musikers schon zum Schwingen bringen kann. Gerdes entledigt sich seiner Aufgabe mit bedeutendem Können. Mit sicherer Hand sind die musikalischen Gebärden veranschaulicht, die Chöre haben den rechten volkstümlichen Klang und die singende Menschenstimme setzt sich überall durch, um in liedhaften, aus der Handlung natürlich herausgewachsenen Monologen die Höhepunkte zu erreichen. Ein orchestral durchsichtig unterstützter Sprechgesang dient dem Verständnis des Geschehens, in dem der Liebestod des Ritters an der Bahre Dagmars den Ring der Schicksalstragödie schließt. So darf abschließend festgestellt werden, daß der erste Opernversuch von Kurt Gerdes ein Wollen und Können zeigt, das für kommende Werke bereits den Ausweis der Berufung in sich trägt, auch wenn der „persönliche Stil" noch nicht erkennbar ist. Gerdes ist noch jung genug, um sich im Strom der Welt zu bilden. Vielleicht reizt ihn eines Tages dann doch die Entdeckung von Neuland, das er heute mit Bedacht und Vorsatz ablehnt.

Im Krefelder Stadttheater fand Gerdes' Opernerstling unter der Spielleitung des Intendanten Paul Trede eine eindrucksvolle Verwirklichung, die durch die schwere Wucht des von Fritz Huhnen

geschaffenen szenischen Bildes noch unterstrichen wurde. Werner Richter-Reichhelms klare musikalische Führung erfaßte mit einfühlsamer Sicherheit die lyrischen Schönheiten der Partitur. Ihre dramatischen Aufschwünge wurden von ihm in kraftvoller Steigerung genommen und gewonnen. In den Hauptpartien zeichneten sich aus: die dramatische Leuchtkraft des Soprans von Trudel Frisch (Wulfhild), Anni Neumeisters lyrische Empfindsamkeit, die den Tod Dagmars verklärte, Karl Junges schwärmerisch eingesetzter Tenor, Josef Greindls ehern gemeißelter Charakterbaß, Walter Becks dunkel eingefärbter Bariton, Karl Schiebeners singfroher Spielmann, Herta Danners alte Base und die übermütigen Mägde von Betty Küper und Hedwig Müller. Eine festlich aufgeschlossene Zuhörerschaft begrüßte Werk und Aufführung mitsamt dem anwesenden Komponisten sehr beifällig.

Friedrich W. Herzog.

9. Deutsches Brahmsfest in Hamburg

Das 9. Brahmsfest der Deutschen Brahmsgesellschaft, das vierzig Jahre nach dem Tode des Meisters in seiner Geburtsstadt durchgeführt wurde, erhielt gegenüber anderen Musikfesten seine besondere Prägung durch den Umstand, daß es unmittelbar aus dem eben beginnenden winterlichen Konzertleben Hamburgs herauswuchs. Ein Musikfest ohne eigentliche Sonderveranstaltungen, setzte es sich zusammen aus den beiden ersten Winterkonzerten des Philharmonischen Staatsorchesters, dem ersten Sonntagskonzert, dem ersten Abonnementskonzert der Berliner Philharmoniker, einem Liederabend von Gerhard Hüsch im Zyklus einer örtlichen Konzertdirektion usw. Diese Anlage wirkte in doppelter Weise auf das musikalische Gesamtbild des Festes zurück: Einmal überwog die Orchestermusik so bei weitem das kammermusikalische und Liedschaffen, daß ein Uneingeweihter leicht ein schiefes Bild von Brahms' schöpferischer Erscheinung hätte gewinnen können; zweitens verzichtete man — wohl mit Rücksicht auf den normalen Konzertbetrieb — darauf, Anstrengungen zugunsten der vielen selten gehörten Werke zu machen, was an sich als Aufgabe eines eigentlichen Brahmsfestes wohl am Platze gewesen wäre. Es gab statt dessen einen repräsentativen Querschnitt durch das Lebenswerk, der sich ziemlich ausschließlich auf die bekannten und den breiten Hörerschichten vertrauten Schöpfungen stützte.

Man hörte in festlich abgestimmten Aufführungen unter Eugen Jochum, Wilhelm Furtwängler und Richard Richter die erste, zweite und dritte Sinfonie, die Haydn-Variationen, das B-Dur-Klavierkonzert (Wilhelm Kempff), das Doppelkonzert (Georg Kulenkampff und Enrico Mainardi), die Tragische Ouvertüre, die Akademische Festouvertüre und die drei von Brahms selbst instrumentierten Ungarischen Tänze. Gerhard Hüsch brachte als Kernteil seines Programms die Vier ernsten Gesängen, während Lotte Meusel sich mit einer Folge bekannter Lieder begnügte; eine Kammermusik des Quartetts der Staatsoper (Hanke-Quartett) ließ neben dem Streichquartett a-Moll und dem Klavierquartett g-Moll vor allem das bezaubernde jugendfrische Sextett B-Dur aus Brahms' Hamburger Zeit hören. Die für Hamburg traditionelle jährliche Bußtags-Aufführung des Deutschen Requiems erschien unter der Leitung von Eugen Jochum mit Ria Ginster und Johannes Willy bereits in der Festwoche. Die zahlreichen Musikfreunde, die zu den überfüllten Konzerten keinen Zutritt mehr erhalten konnten, entschädigte der Reichssender Hamburg durch das seltene Ereignis einer Übertragung des Festkonzertes mit den Berliner Philharmonikern.

Der besondere Anteil, den die Hansestadt Hamburg an der Veranstaltung der Deutschen Brahms-Gesellschaft nahm, spiegelte sich auch in der Verleihung der Brahms-Medaille „für Verdienste um das Hamburgische Musikleben" an Wilhelm Furtwängler, den langjährigen künstlerischen Mitgestalter der Brahmsfeste, ferner an Paul Graener, den Vorsitzenden der Deutschen Brahms-Gesellschaft, an den Hamburgischen Staatskapellmeister Eugen Jochum als Hauptträger der diesjährigen Veranstaltung, und endlich an den Organisator des Festes, Generalintendanten Heinrich K. Strohm. Daß man in Hamburg die Verpflichtung zu besonders lebendiger Brahmspflege im Jubiläumsjahr mit den festlichen Konzerten vom 11.—17. Oktober nicht als erledigt ansieht, geht aus einer Ankündigung hervor, nach der eine Reihe einheimischer Pianisten in sechs Konzerten das gesamte Klavierwerk des Meisters den Hamburger Hörern wieder in Erinnerung bringen wird.

Hans-Wilhelm Kulenkampff.

Wege zu Noten und Büchern

Verzeichnisse und Besprechungen

Von Ewald Jammers, Dresden.

Es erscheinen allein in Deutschland jährlich etwa 5—6000 Musikalien, davon etwa 2000, die in der Musikalienhändlerstatistik als „ernste" Musikalien bezeichnet werden, und rund 300 Werke für Kammermusik oder 400 für Klavier.

Was geht davon dich, Leser, an? Und wie erfährst du es?

Bereits mittlere Bibliotheken besitzen vielleicht ein halbes Hunderttausend Notenbände (nicht Stimmen!), andere aber weitere Tausende, und große Sammlungen wie die Preußische Staatsbibliothek ein Vielfaches dieser Ziffer; und die Bibliotheken schaffen doch meist schon in Auswahl an. Was davon betrifft dich, Leser?

Über den Gesamtbesitz der Bibliotheken an Musikalien (und musiktheorethischen Werken) aus der Zeit vor 1800 möchte R. Eitner: Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker usw. (1900—1904) berichten. Es ist für den Forscher, den Herausgeber älterer Musik, den Sammler ein unentbehrliches Werk; aber es ist ein Werk eines Privatmannes, oft fehlerhaft (wobei manche Fehler aber den benutzten Katalogen, nicht unmittelbar Eitner zur Last fallen), überholt. Ein neuer „Eitner" wäre unbedingt erforderlich, und doch erscheint es als Utopie. Die Forderungen, die der Forscher stellt, sind gewachsen. Inzwischen hat auch bereits eines der wichtigsten Länder — Italien — einen nationalen Katalog begonnen. In Deutschland haben manche Bibliotheken einen Katolog veröffentlicht, aber nicht alle großen, vor allem nicht Berlin. Die Vorarbeiten zu einem Deutschen Gesamtkatalog, die Abschriften vieler ungedruckten Kataloge, liegen inzwischen im Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung [1]. — Was fängt aber der Musikant mit Bibliothekskatalogen an? (Nicht jeder ist ein Cortot, der selber eine große Bibliothek sich erworben hat und nun einen prächtigen Katalog von ihr herausgibt.) Sie führen zu Handschriften oder Frühdrucken, die abgeschrieben und wohl auch bearbeitet werden müssen. Er verlangt nach den Neuausgaben. Wir besitzen heute zwei Werke, die uns fortlaufend über die Neuausgaben unterrichten: Die Acta musicologia, die ¼—½ jährlich erscheinen, und das Verzeichnis der Neudrucke alter Musik, herausgegeben im Auftrage des (obenerwähnten) Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung von Walter Lott.

Das „Verzeichnis" besitzt den Vorzug guter Register (für Besetzungsart, Titel oder Texte), die schnelles Zurechtfinden ermöglichen, den Vorzug einwandfreier Richtigkeit und ist also unbedingt lobenswert. Er erstrebt ferner Vollständigkeit. Hier aber gilt es bereits anzumerken. Teils ist diese Vollständigkeit erst Absicht: Über ausländische Erscheinungen unterrichten einstweilen noch die „Acta" besser; teils ist sie überflüssig, wie etwa bei J. S. Bach, Mozart, Beethoven: hier wäre Beschränkung auf wirkliche Besonderheiten nützlicher. Ferner aber bedarf sie — zum mindesten für den Nicht-Wissenschaftler — einer Ergänzung, nämlich einer Hervorhebung der Neuausgaben, die wichtig sind wegen des Komponisten oder der einwandfreien Bearbeitung oder aus irgendeinem sonstigem Grunde; sonst bleibt Vollständigkeit unfruchtbar. Da diese Ergänzung wohl nicht unmittelbar einer Bibliographie der Neuerscheinungen beigefügt werden kann, so wäre es gut, wenn eine Zeitschrift fortlaufend einen Sammelbericht, d. h. eine wertende Auslese der Neuausgaben brächte.

Die Musik seit 1800? Dem Buchhändler oder Bibliothekar steht ein großer Katalog aus den Jahren um 1900 zur Verfügung, der berichtet, was damals noch verkäuflich war: Pazdirek, Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Lückenhaft, selbstverständlich heute überholt, und selbst, wenn es restlos vollständig wäre (es läßt sich in etwa ergänzen durch Hofmeisters Handbücher der Musikliteratur, die oder Hofmeisters Jahresverzeichnisse, die alle Jahre über die deutschen Neuerscheinungen berichten), für den schlichten Musikanten meist unbenutzbar. Dieser verlangt nach Auswahlkatalogen, nach Führern. Und deren besitzen wir glücklicherweise doch eine große Reihe; ich nenne einige, etwa:

Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal 1930/2,

Altmann: Handbuch für Streichquartettspieler,

Altmann: Handbuch für Klaviertriospieler,

[1] Über dieses Fragebündel wäre an anderer Stelle zu berichten.

Altmann: Handbuch für den Klavierquintett-spieler, also Bücher mit Analysen der angeführten Kompositionen; alsdann Verzeichnisse ohne nähere Charakterisierungen (mit Vollständigkeitsansprüchen),

Altmann: Katalog der theatralischen Musik 1935 ff.,

Altmann: Orchester-Literatur-Katalog 1926/36,

Altmann: Kammermusik-Katalog 1931,

Schünemann: Führer durch die deutsche Chorliteratur 1935 ff.,

Altmann und Borrissowsky: Literatur verzeichnis für Bratsche und Viola d'amore 1937, und zuletzt noch als dritte Gruppe:

Altmann-Tottmann: Führer durch die Violin-Literatur 1935,

Weigel: Handbuch der Violincell-Literatur 1929,

Prosniz: Handbuch der Klavier-Literatur 1908,

Ruthardt: Wegweiser durch die Klavier-Literatur 1925,

Teichmüller und Herrmann: Internationale moderne Klaviermusik 1927, 1934,

Weigl: Handbuch der Orgelliteratur 1931, d. h. Verzeichnisse, die mit kurzen Stichworten die einzelnen Werke charakterisieren; und die ich am meisten hervorheben möchte; unter ihnen ist seiner Anlage nach wohl am besten Teichmüller-Herrmann, auch wenn man nicht jedes Urteil unterschreiben sollte. Die Werke sind mit 5 Worten so treffend gezeichnet, daß man zum mindesten über den Eindruck des Werkes auf die Verfasser sich im Klaren ist. Das ist das Wesentlichste, was man verlangen kann.

Manche Musikgattung fehlt: die Kirchenmusik z. B, oder das ein- und mehrstimmige Lied. Ob sich diese Lücken schließen lassen? Wenn wenigstens über die jährlichen Neuerscheinungen auslesende Berichte erschienen!

Damit ständen wir vor dem dritten Punkte: Wie erfahren wir, was jährlich neu an Musikalien erscheint? Über die deutschen unterrichtet das oben erwähnte Jahresverzeichnis von Hofmeister (oder seine Monatsberichte)[2]) ausgezeichnet. Über die französischen die Bibliographie mus. francaise (Bulletin de la musique), aber bereits recht unvollständig; die französischen oder italienischen Bücherverzeichnisse bringen auch Musikalien; diese Quellen liegen aber bereits recht abseits; im ganzen gesehen aber sind das recht dürftige Hilfsmittel für den Musikalienhändler oder Bibliothekar, die zu ihrer Ergänzung auf Verlagsanzeigen der ausländischen Verleger angewiesen sind. Der Musikant (und natürlich nicht bloß er) aber verlangt nach Besprechungen sowohl der ausländischen wie noch mehr der deutschen Kompositionen. Wie aber steht's mit dem Besprechungswesen?

So gut wir im Wesentlichen mit Bibliographien bedacht sind (wenigstens was die deutsche Musik betrifft), so muß der Musikfreund beim Besprechungswesen einige Wünsche äußern. Das soll kein Vorwurf gegen die Berichtenden sein, zumal diese Wünsche mehr oder minder alle Besprechungen betreffen. Gewiß ist auch mancher der Rezensenten einseitig; aber sofern er ehrlich bleibt, ist innerhalb eines gewissen Maßes diese Einseitigkeit erträglich. Man wird sie erkennen und in Abzug bringen. Gewiß könnte es auch vorkommen, daß die Musikalien, die der Verlag der besprechenden Zeitschrift herausbringt, „höflicher" besprochen werden. Das ist kaum zu vermeiden (ich denke aber an keinen bestimmten Fall) und ebenfalls innerhalb eines gewissen Maßes erträglich. Eher könnte ich es als unangenehm bezeichnen, wenn der Komponist A den Komponisten B und B den A rezensiert und lobt — auch wenn beide es ehrlich meinen, entstehen leicht Zweifel; besser wäre hier, wenn einmal eine Komposition eines Rezensenten besprochen werden soll, dieser Rezensent berichtet selber über sein Werk, seine Ziele, natürlich unter Verzicht auf ein Werturteil. Aber das nur nebenbei. Ich möchte hier vielmehr auf die Tatsache hinweisen, daß nur ein kleiner Teil der Kompositionen besprochen wird, und die Frage stellen, nach welchen Grundsätzen ausgewählt wird.

1935 oder 1936 erschienen z. B., wie eingangs erwähnt, rund 400 Klavierwerke — besprochen wurden in denjenigen Zeitschriften, die am ehesten Wert auf Besprechungen legen, etwa 20 bis 40 Werke. Waren nun die übrigen alle Schund? Gewiß — ein Teil war vielleicht — trotz gegenteiliger Ansicht der Verleger oder Geldgeber — mißglückt; doch alle insgesamt? Bei anderen Musikgattungen — etwa der Liedmusik — ist es noch schlimmer. Insgesamt werden etwa in einer größeren Zeitschrift 130 bis 180 Werke besprochen, von etwa 2000 „ernsthaften" Werken; vor 100 Jahren gelangten in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" jährlich etwa 300 bis 320 Werke zur Besprechung, also das Doppelte

---

[2]) Es wäre wünschenswert, wenn hier angegeben würde, ob ein Werk in einer Serie erschienen ist; zumal heute, wo die musikalischen Reihen eine große Bedeutung erlangt haben.

bei gewiß nicht so umfänglicher Produktion. Und wenn man glauben darf, daß heute zuviel produziert wird — soll man nicht auch glauben, daß auch die Rezensenten ein wenig reichhaltiger und übersichtlicher berichten könnten?

Hinzu kommt ein zweiter Umstand: Die Auswahl der Besprechung ist weitgehend (oder gar völlig?) abhängig vom Verlag. Dies gibt sich schon kund durch die Gepflogenheit, die Werke nach Verlegern zusammenzustellen. Diese Aufdeckung der Ursachen der Auswahl ist anzuerkennen — aber damit ist das Auswahlprinzip nicht gerechtfertigt. Erst dann erfüllt eine Besprechung ihren Zweck, wenn sie das Gute aufgesucht hat und auch aufweist, das Zwiespältige lobt und tadelt, wie es sich ziemt, und nur das Schlechte mit der schlimmsten Strafe des Totschweigens bedenkt. (Ich glaube nicht, daß ein wohlwollender Rezensent bei den Verlegern auf Schwierigkeiten stoßen wird mit einer solchen Methode; Wohlwollen bedeutet dabei nicht Verzicht auf jeden Maßstab, sondern das Bemühen, den Maßstab festzustellen, das Ziel, das sich der Komponist gestellt, und den Grad, wieweit er diesem Ziel sich genähert hat.)

In dem Augenblicke übrigens, wo eine neue Gruppierung anstelle der belanglosen nach Verlegern gewählt wird, wird es möglich werden, Werke mit ähnlichen Zielen und Einstellungen zusammenzubringen und zu vergleichen, und von diesem Ziele einer Unterhaltungsmusik, oder einer erstrebten Höchstleistung oder einer Dienstleistung für eine Gemeinschaft aus zu beurteilen.

Daß die Besprechungen ausländische Werke fast völlig übergehen, ist auch zu erwähnen. Die Auswahl wird natürlich weitaus stärker sein müssen; aber ebenso wie wir wünschen, das fremde Nationen unsere künstlerischen Leistungen anerkennen, so müssen die wichtigsten fremden Werke uns genannt werden.

Daß das ausländische Besprechungswesen noch viel dürftiger ist als das deutsche, sei nebenbei erwähnt.

Dabei hat zu gelten, daß der Umfang für ein Werturteil völlig belanglos ist, im Gegenteil: Ein Rezensent, der mit zwei Zeilen völlige Klarheit schaffen kann, ist jenem, der ein Mehrfaches benötigt, überlegen.

Daß im übrigen ein solches Verfahren dem Rezensenten eine viel größere Verantwortung und Arbeit aufbürdet, ist ersichtlich — aber dafür ist seine Arbeit auch ersprießlich für die Leserschaft geworden.

Zum Schluß ein Wort über die Musikliteratur. Auch hier haben wir große Fortschritte gemacht, was die Vollständigkeit der Bibliographien angeht; eine kritische Berichterstattung gibt es kaum — vor allem nicht für die streng wissenschaftliche Literatur. Über die Bücher berichtet das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*), der Verwalter dieser Bibliothek, Taut, veröffentlicht ferner im Auftrage des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung die „Bibliographie des Musikschrifttums", die die in- und ausländischen Bücher und Zeitschriftenaufsätze halbjahrweise und möglichst vollständig verzeichnet; daneben noch die internationalen Acta musicologica.

Der Wissenschaftler verlangt Vollständigkeit; diese Vollständigkeit aber macht diese Bibliographien oft unübersichtlich, und es scheint mir, daß für eine Bibliographie von 410 Seiten mit wohl 12 000 Titeln wie die Taut'sche ein Register von knapp 30 Seiten nicht ausreichen kann. Auch würde ich einer noch stärkeren Gliederung das Wort reden. Mit welchem Zeitaufwande soll man denn später aus etwa 20 Doppelbänden die Artikel über eine Spezialfrage herausfinden?

Er verlangt aber auch — wie noch mehr der schlichte Leser — nach einer Auswahl des Besten; ob es nicht besser wäre, wenn wir statt dreier Werke, die der Vollständigkeit nachjagen, außer einer vollständigen noch eine hätten, die Jahr für Jahr das Wesentlichste brächte, mitsamt den zugehörigen Kurzreferaten?

Und er verlangt nach Besprechungen überhaupt. Zur Zeit ist es so, daß die populäreren Organe Buchbesprechungen bringen. Aber es wäre unklug, diese als Ersatz für die fehlenden in den wissenschaftlichen Organen zu betrachten; denn diese, die vom Standpunkte des größeren Publikums beurteilen sollen, müssen an sich notwendige wissenschaftliche Spezialarbeiten übergehen (oder mißdeuten). Wirklich fördernde Kritiken bringen zur Zeit nur die internationalen Acta musicologica oder sonst ausländische Zeitschriften. Wir können aber nicht auf die nationale Berichterstattung über unsere oder die fremde Forschung verzichten (ohne damit der internationalen Diskussion die Berechtigung absprechen zu wollen). Man darf aber annehmen, daß diese Lücke nur eine zeitweilige ist. Wenn sie aber geschlossen wird, dann sind wohl die beiden angedeuteten Wege — der ausführlichen Erörterung dort, wo es sich lohnt — und der kurzen Übersichten erforderlich.

*) Sie befindet sich in jüdischem Besitz.

Zeitgenössisches Musikschaffen

Eine Übersicht über Neuerscheinungen vokaler und instrumentaler Laien- und Konzertmusik, Haus- und Unterrichtsliteratur.

Von Paul Egert, Berlin.

I. Teil.

Die Frage, ob die Musik mit dem gegenwärtigen Dasein in lebendiger Verbindung steht, sieht man heute vielfach als die wohl grundlegende Frage nach dem Stand unserer Musikkultur an. Richten wir den Blick in die Zukunft, so müssen notwendig manche Erscheinungen wegbleiben, die als wertloses Beiwerk, aber liebgewordene Gewohnheit, noch „in lebendiger Verbindung mit dem gegenwärtigen Dasein" stehen. Notwendiger erscheint uns daher die andere Frage, welchen realen Wert die Musik für den heutigen Menschen habe; denn sie richtet schon, was jene noch gelten läßt; sie merzt im täglichen praktischen Gebrauch schonungslos aus, was unvereinbar mit unseren heutigen Idealen und Erfordernissen ist.

Der reale Wert der Musik liegt darin begründet, wie weit sie zum Dienst am Leben tauge. Das erhellt aus folgender Überlegung: Das harmonische Gefüge der Tonkunst umfaßt Volkslied und Volksmusik, Laienmusik und Laiengesang, Konzert- und Bühnenmusik. Mit allem Nachdruck ist zu betonen, daß zwischen diesen drei Schichten der völkischen Musikkultur kein Wertunterschied besteht. Man kann nicht sagen, eine sei der anderen vorzuziehen, oder auf eine könne man ruhig verzichten; denn jede hat ihren besonderen Auftrag, den sie allerdings — wie die Geschichte lehrt — gut oder schlecht erfüllen kann. Versagt die eine, so muß notwendig die andere darunter leiden. Unsere Aufgabe ist es, alle drei Schichten nach dem völkischen Seinsbereich auszurichten; allzuoft sahen wir sie einem unfruchtbaren Idol nachjagen, anstatt sich der Darstellung der Welt aus der Kraft des Geistes und des Blutes hinzugeben. Unser Streben geht nach einer ebenso starken Verwurzelung in der Realität wie in der Idealität, und die Voraussetzungen dazu sind heute da: Sie liegen in der Überwindung der nervösen Zerrissenheit der jüngst vergangenen Zeit, im Aufbauwillen zur stilistischen Synthese, in der Wiedergewinnung der bestehenden geistigen Ordnungen, und zwar durch jenes geistige verpflichtende Gesetz, durch jenes durchdringende Ethos der Volksverbundenheit, der Volksgemeinschaft, des ehrenvollen Dienstes an der Volksgemeinschaft. Wie diese ethisch erfüllte Haltung nicht ein Besitz, sondern eine immerwährende Aufgabe ist, so muß auch der Kulturbestand ständig neu errungen werden. Die Tonkunst dient dieser neuen Haltung und erhält mit dieser Zuteilung einer Aufgabe ihre Bindung an das verpflichtende Ethos. Ihren Wert hat sie nun nach dieser ihrer Verbundenheit in ständiger Nutzung und lebendiger Wirksamkeit zu beweisen; er ist nicht mehr nur und ausschließlich nach rein ästhetischen Gesichtspunkten bemessen, sondern zusätzlich noch danach, wie weit Musik zum Dienst an diesem neuen Leben tauge.

Kantaten.

Im Werden unserer völkischen Musikkultur bildet sich immer deutlicher eine chorische Musikliteratur heran, die sich in besonderem Maße dem Ethos der völkischen Schicksalsgemeinschaft widmet. Die in solcher Bindung verankerte Erhebung einer idealistisch gesinnten Gemeinschaft steigert diesen Gedanken musikalisch zum konzentrierten Gesamtausdruck kultischer Größe; von der Einzelpersönlichkeit komponiert, ist dies chorische Singen und Musizieren als Ausdruck festlicher, freudiger, strenger und gehobener Musikübung nicht aus der Einzelpsyche entwickelt, sondern muß als „Übung" (Exerzitie) gemeinschaftlicher Musik erarbeitet werden: In dieser Übung kann und soll sich der Einzelmensch seiner selbst und seiner sinnvollen Stelle im Gefüge der Gemeinschaft bewußt werden. Diese Musik wölbt sich über dem Leben des deutschen Menschen als seiner seelischen Haltung letztes Symbol, als seiner gläubigen Hingabe an den Dienst der Gemeinschaft nährende Anregung und zugleich kultische Symbolisierung; sie bedeutet keine romantische Verkettung und Verschmelzung der Musik mit anderen geistigen Werten und psychologischen Inhalten; sie ist weiter kein Genußmittel, noch Lehrgegenstand oder Bildungsmittel — d. h. in anderem Sinne „bildet" sie den Kameradschaftsgeist aus, sie bildet musikalisch die Zuordnung des Einzelnen im Gesamt. Zum Thema hat sie vorzugsweise die nationale Wehrhaftigkeit und Opferbereitschaft, und sie ist

in dieser Hinsicht etwas völlig anderes, als die vaterländischen Lieder des dynastischen Patriotismus ehedem waren. Was ihre Gestaltung im einzelnen, den Stil, angeht, so ist hier der romantische Ausdruck dynamischen Zerfließens und die fortgesetzt auflösende Technik der Übergänge nicht angebracht. Es ist eine Musik des Seins, nicht des Werdens; eine Musik der langen Fläche, nicht der Entwicklung; der Stil ist also statisch, nicht dynamisch. Denn dynamisch ist die subjektive Entfaltung romantischer Sehnsucht aus einem Ausdrucksmotiv heraus.

Als ihren Namen wähle ich „Laienmusik" und „Laiengesang", im allerdings ursprünglichen, nicht verdorbenen Wortsinne. Der Begriff „Laie" entstand in dem Augenblick, als die mittelalterliche Kirche dem Nicht-Berufsmusiker eine Beteiligung an der kultischen Musikausübung einräumte. Er stand dem Priester wie dem Fachmusiker als „Nichteingeweihter" (Laie) gegenüber. Als pars pro toto ist der Laie nicht ein Einzelner, sondern chorischer Teil aus der ganzen Gemeinde heraus. So bedeutet „Laienmusik" und „Laiengesang" zunächst chorisches Spielen und Singen nach Noten; vor allem aber im Dienste der nationalen und sozialen Verantwortung, die unserem Zeitalter das Gepräge gibt. Eine vokale Laienmusik, die der kultischen Weihe einer z. B. nationalen Feier dient, unterscheidet sich darin grundsätzlich von einem sog. „Kunstchor" für Konzertzwecke, daß hier das Ethos der Volksverbundenheit unmittelbar in der wortgezeugten Musik wirkt oder nachzittert oder durchklingt, was dort nicht der Fall ist. So verstehe ich unter „Laienmusik" einen Ehrentitel, der die Komponisten zu noch tieferer Erfassung des Gemeinschaftsgedankens anregen soll. Hervorragende Beispiele dieser neu beinhalteten Musikgattung liegen in mehreren Kantaten für Chor und Orchester vor, denen wir unsere Betrachtung widmen wollen.

Nach Worten aus Schillers „Wallensteins Lager" gestaltet Paul Höffer eine frisch und elementar wirkende Kantate für gemischten Chor und Begleitung (3 Geigen, Cello und Klavier, nach Bel. mit Holzbläsern) „Und setzet ihr nicht das Leben ein" (Verl. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde). Die klare Zügigkeit und kraftvolle Eindringlichkeit in den Stimmlinien verraten ein festes Herz und geraden Sinn; der Charakter der Soldatentugenden kommt in den fünf Sätzen wunderbar zum Ausdruck, die Chor- und Instrumentalsätze sind aus unmittelbarem Erleben geschrieben. Die Worte des ersten Kürassiers „Das Schwert ist kein Spaten" und „Bruder, den lieben Gott da droben" werden umrahmt von den Schlußversen „Und setzet ihr nicht das Leben ein, Nie wird euch das Leben gewonnen sein"; in der Mitte steht das Rekrutenlied „Trommeln und Pfeifen". Das satztechnisch gut fundierte Werk ist leicht zu bewältigen und wird erfolgreichen Eingang in Gemeinschaften und Verbände finden.

Umfangreicher und problematischer ist die bisher überall günstig aufgenommene Kantate für Solo, Männer- und gem. Chor, Orchester und Volksgesang nach Dichtungen von Gustav Schüler „Von deutscher Art" von Hermann Erdlen (Verlag Hug & Co, Leipzig). Es gehört schon viel dazu, sich an ein so hehres Thema heranzuwagen; die Ansprüche an die Güte der musikalischen Erfindung wachsen natürlich mit dem machtvollen Bekenntnis zur „deutschen Art". Mit wahrhaft imponierender Sicherheit hat hier der schon durch seine Saarkantate anerkannt gerühmte Komponist den musikalischen Ausdruck gefunden, der völlig überzeugt und nachhaltig wirkt. Nicht allein die äußerliche Klangwirkung der Gegenüberstellung eines mehrstimmigen kleinen und einstimmigen großen Chores und der weiblichen Solostimme — doch gibt der Komponist selbst sieben verschiedene Aufführungsmöglichkeiten an — ist von ansprechendem Reiz; auch die Plastik der thematischen Erfindung ist, obwohl im allgemeinen aphoristisch kurz, wohltuend in ihrer gehaltvollen Einfachheit und aus dem dichterischen Wort gezeugt. Der Gesamteindruck ist überragend. Erdlen weiß im Stilistischen und Formalen die künstlerische Anordnung in übersichtlichen Entwicklungen kunstvoll zu gestalten; die liebevolle Zeichnung der Einzelheiten paart sich mit dem großrhythmischen Schwung der vier Sätze insgesamt. Hierauf beruht die gesunde Kraft des in glücklicher Stunde geschriebenen Werkes, welches den dankbaren Stoff der deutschen Lebensbejahung, der Arbeitsfreudigkeit, des beglückenden Aufbaues und des Glaubens an die Zukunft in beispielhafter musikalischer Prägung zum Ausdruck bringt.

Den Gefallenen zum Gedächtnis schrieb Fritz Werner-Potsdam nach Worten von Otto Brües und Hans Friedrich Blunck eine Trauermusik für gemischten Chor, Bariton-Solo und Kammerorchester, Werk 10 (Verlag Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde). Tief ergreifend und zugleich erhebend wirkt diese Trauermusik, die sich jedes Pathos und falschen „adagio religioso" enthält, die in vornehmer Beherrschung und Würde unserer neuen Auffassung der Heldenverehrung gerecht wird. Hier waltet musikalisch eine Komponistenpersönlichkeit von Format, die berufen erscheint, an der Neugestaltung des musikalischen Stils unserer Zeit mitzuschaffen. Die drei Stücke

der Orchestersinfonia, des Chores „Was du sinnst, sie haben es gesonnen" und des Chores mit Bariton-Solo „Wer wagt zu murren" stehen gleichwertig einander gegenüber, haben keine effektvolle Steigerung, da auch der Anfang schon alles enthält, was die Empfindung der Heldenverehrung voll ausschöpft. „Seele, vergiß sie nicht", das Hebbelsche Requiem, liegt dem Orchestersatz zugrunde; der Gedanke des Totengedenkens findet seine letzte Ausdeutung im dritten Stück mit dem eindringlichen Schluß „Die ihrem Volk sich gaben und geben wollten, haben nach unserm Sinn das Größte erlost". Bündig und feinsinnig, wie das ganze Werk, ist die phrygische Kadenz am Schluß; die strenge Vierstimmigkeit vermeidet jeden Effekt zugunsten einer gediegeneren Wirkung.

Nach eigener Dichtung komponierte Heinrich Pestalozzi seinen „Hymnus an das Leben" für Männerchor und Orchester, Werk 85 (Edit. Breitkopf Nr. 5631). Die Frische der Lebensbejahung in der vorzüglichen Dichtung erfüllt auch den Schwung der Komposition, die kunstvoll gearbeitet ist und unbedingt mitreißt. Es sind wohl einige Schwierigkeiten infolge Chromatismen (überm. Sekunden!) zu überwinden, und die exakte Wiedergabe ist eine tüchtige Talentprobe für bessere Männerchöre; aber der erhebende Eindruck des Kunstwerkes ist nicht zu leugnen, und der Schulung im rechten Vortrag sind hier keine Grenzen gesetzt — es lohnt sich für strebende Männerchöre, dies Werk immer wieder vorzunehmen.

Empfehlenswert ist auch Wolfgang Fortners „Feier-Kantate" für gemischten Chor und Orchester, nach Worten von Wolfram Brockmeier (Edition Schott Nr. 2926). Die starke Komponistenbegabung Fortners hat hier aus Anlaß der 200-Jahrfeier der Universität Göttingen ein Werk geschaffen, das zu hohen Feiern überhaupt geeignet ist als Versinnbildlichung des völkischen Gedankens der Generationen und Schicksalsgemeinschaft. Einleitende Trompetenfanfaren, kräftige Orchestersätze und die meisterhafte Zügigkeit nordischer Polyphonie, dazu der Chorkanon in der Mitte und der Gemeinschaftsgesang am Schluß bieten das technische Rüstzeug zur Darstellung der gehaltvollen wortgezeugten Vertonung. Die Thematik ist kräftig und weitausholend; das Werk kommt ohne jede Chromatik aus und vermeidet ebenso peinlich Künsteleien und Effekte. Das imponierende Werk (Aufführungsdauer 18 Minuten) ist ein weiterer Beleg für die Begabung Fortners. Mehr als viermal so lang (ohne Pause 75 Minuten) ist die Chor-Feier für Männer-, Frauen-, Kinder- und gemischte Stimmen, Sopran- und Baritonsolo und kleines Orchester „Segen der Erde" von Hermann Grabner (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig). Das Werk hat vier Hauptteile: „Der Bauer", „Die Ahnen", „Das Tagewerk" und „Erntedank". Jeder der vier Teile kann als selbständige Kantate aufgeführt werden. Ohne Zweifel ist dies auf Worte von Margarete Weinhandl komponierte Werk eine künstlerische Tat von gediegenem Wert. Es ist ein rechtes Hohelied vom heiligen Bauernstand. Die Gemeinschaft der verschiedenen Chor- und Solostimmen symbolisieren die Vielfältigkeit des Landlebens und ihrer Bewohner, die alle eins sind in ihrer Bindung an Sippe, Boden, Arbeit und Ernte. Lobenswert ist die Einfachheit der musikalischen Mittel, die künstlerisch voll befriedigt, und auch die ernste Fuge über den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir", zu der sich höchst feinsinnig die Oberstimme der Kinder „Wer nur den lieben Gott läßt walten" gesellt, ist leicht zu singen. Das ist der besondere Vorzug an dieser Kantate, daß sie ein Meisterstück der einfachen Schreibweise ist und zugleich kontrastreich gestaltet wurde. Es herrscht trotz der Ausdehnung eine übersichtliche Anordnung vor, und man hat bei der Häufung von Einzelnummern nicht den Eindruck der Zerstückelung: Das Ganze ist erlebt und getragen von dem Ethos unserer Zeit, das in dem Bauern und seinem Sein die Kraftquelle der Nation predigt. Möge die Kantate weithin als Chorgemeinschaftswerk herangezogen und zum Erklingen gebracht werden!

Am Schluß der genannten nationalen Laienmusik ist mit besonderem Nachdruck auf die Reihe „Feierliche Musik" (Verlag G. Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin) hinzuweisen; deshalb, weil hier ausgesprochenermaßen Werke einer Gemeinschaftsmusik zur Ausgestaltung von Kundgebungen, Feierstunden und Morgenfeiern geboten werden, deren Haltung, wie es in der Vorbemerkung steht, sich in wesentlichen Dingen von anderen großen Kompositionen für Chor oder Orchester unterscheidet. „Sie sind als notwendige Folge aus dem Liedschaffen der jungen Generation und ihrem Kunstwillen erwachsen und nicht denkbar als reine Konzertmusik ohne Verbindung zu einer Gemeinschaft, für die sie geschrieben wurden. Eine neue Sinngebung, eine neue Aufgabe für unser Musikleben wird aus diesen „Feierlichen Musiken" deutlich. Sie fordern einen tragenden Kreis, eine Gemeinschaft, der sie dienen, und sind nicht denkbar als beziehungslose Musik, wie sie das Konzert der letzten 50 Jahre fast ausschließlich kannte." Das deckt sich mit der oben bezeichneten chorischen Musikliteratur, die sich in besonderem Maße dem Ethos der völkischen Schicksalsgemeinschaft wid-

met. Das Ethos geht aber nur dem auf, der aktiv in der idealistisch gesinnten Gemeinschaft steht, d. h. der aktiv das völkische Ethos erlebt. Naturgemäß ist die Jugend am ehesten und radikalsten dieses Erlebens fähig, die sich auch schon längst ihren musikalischen Ausdruck geschaffen hat. Für die vorliegende Reihe „Feierliche Musik" wähle ich bewußt ebenfalls den Namen „Laienmusik", da in diesem Worte die Bindung an ein Ethos und weiter der Chorgedanke, d. h. die musikalische Gemeinschaftsleistung verankert sind.

Die Hymne von Georg Blumensaat „Deutschland, heiliges Wort" als gemeinsam zu singendes Schlußlied und die Morgenmusik von Herbert Napiersky „Wacht auf!" (Werk 14) mit Trompete, Flöte und Streichern sind aus der H.-J.-Arbeit heraus entstanden; in ihrer frischen musikalischen Erfindung eignen sie sich für den Gebrauch aller Formationen; denn sie sind kunstgerecht gesetzt und haben nichts an sich, was nach Stubenhockerei riecht.

Instrumentalmusik für Kundgebung, Fest und Feier

Mit ihrem lebensbejahenden Geiste und ihrem Bekenntnis zur artgemäßen Musiziergemeinschaft bewegen sich die folgenden Werke auf derselben Linie wie die vorgenannten Kantaten. Auch diese Instrumentalwerke sind musikalische Kundgebungen begnadeter Persönlichkeiten, die den unmittelbaren Ausdruck unseres Empfindens finden. Da sie nicht als abstrakte Kunst gedacht sind, sondern sich in der Bindung an die menschliche Haltung dienend der Lebensordnung — hier den Feiern usw. — eingliedern, so sind sie etwas ganz anderes als Konzertmusik. In ihren vollendeten Leistungen erfüllt uns die Konzertmusik mit ihrer unnennbaren Zaubermacht und schlägt uns in ihren Bann, daß wir Welt und Umwelt vergessen, daß wir unser eigenes Ich aufgeben und die Seele in unendliche Höhen erhoben fühlen, so daß wir noch längere Zeit in dieser Kontemplation verharren, wenn wir längst „ins Leben zurückgekehrt" sein sollten. Nicht immer ist diese Art des Musikgenusses von Vorteil, so berückend auch dies „Außersichsein" wirkt; und Nietzsche sprach in jener Zeit, die diese ekstatische Kunst des Rausches mit so virtuoser Meisterschaft pflegte, von der „Gefährlichkeit" der Musik. Die vorliegenden gemeinschaftsgebundenen Werke sind dagegen nicht „Für-sich-Kompositionen", sondern Aufruf, Zusammenfassung der Hörergemeinde; sie vertiefen die Gemeinschaft der zum Fest Versammelten.

Der Verlag G. Kallmeyer, Wolfenbüttel—Berlin, stellt in der Reihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier" Musik für Streich- und Kammerorchester bereit, die bewußt nach den gemeinschaftsbildenden Werten hin ausgesucht wurde und in ihrem Charakter den Grundzug festlicher Haltung sowohl ernster als auch heiterer Art hat. Als Nr. 1 gab Adolf Hoffmann Festmusik in B-Dur von Georg Friedrich Händel heraus, die in der Ouverture und 6 kurzen Tänzen aus Händels Oper „Alcina" besteht; als Nr. 2 Feierliche Musik (e-Moll) von Johann Pezel aus dem Jahre 1669. Die Bereitstellung dieser wertvollen, meist nur in Bibliotheken zugänglichen Werke, ist ein verdienstvolle Tat, die aufrichtig zu begrüßen ist.

Blasmusik aus alter und neuer Zeit bietet der Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde, unter dem Titel „Frisch geblasen!", von der Nr. 1 bis 9 vorliegen. Von Hubert Schnitzler sehr ansprechend für Bläser und nach Belieben mit Streichern eingerichtet sind: Suite in drei Sätzen aus der Feuerwerksmusik von Georg Friedrich Händel (Reigen, Menuett, Deutscher Tanz); Suite in vier Sätzen von Johann Christoph Pezel (Festlicher Einzug, Springtanz, Schreittanz, Fröhlicher Ausklang); Großer Militärmarsch von Ludwig van Beethoven; Intrade von Valerius Otto und Festlicher Marsch von Händel (beide Stücke zusammen als Heft Nr. 5). Daß diese Reihe „Frisch geblasen!" so verheißungsvoll mit älteren, inzwischen in Vergessenheit geratenen Gelegenheitswerken bzw. Bruchstücken versunkener Opern eröffnet wurde, erfordert volle Zustimmung. Insbesondere werden der von Beethoven 1816 für Bläser komponierte triumphale Militärmarsch, ferner die reizenden Tänze von Händel und Pezel in dieser Zusammenstellung und leichten Einrichtung mit verdeutschten Namen gefallen und weithin Verwendung finden. Der Heroische Marsch mit Fanfaren von Hubert Schnitzler (Heft Nr. 3) ist ungemein zündend; mit Recht wird gefordert, daß die Fanfaren-Trompeten nicht — wie immer üblich — vor dem Orchester stehen sollen, sondern hinter dem gesamten Klangkörper. Die Deutsche Tanzfolge von Sigfrid Walther Müller (Heft Nr. 6) hat sehr feine Züge und wirkliche Einfälle in den kurzen sechs Stücken: Festlicher Ländler, Mädchentanz, Fanfarentanz, Gassenhauer, Abendlied und Fröhlicher Ausklang; abgesehen von der delikaten Instrumentierung und der klaren Motivbildung bereiten diese Stücke bei Spielern und Hörern angenehmstes Vergnügen und sind zugleich

gediegene Kunstwerke, die der in Blasorchestern immer noch weithin grassierenden musikalischen Unterernährung energisch zu Leibe gehen. Was bei diesen Tanzstücken und bei dem mit ihnen im op. 59 vereinigten, kürzeren Bläserstücke „Festlicher Aufmarsch und Hymne" (Heft Nr. 7) sympathisch berührt, ist die kontrapunktisch tüchtige und ganz natürlich gestaltende Satzkunst S. W. Müllers; insbesondere ist der erhabene Fugenstil der Hymne eindrucksvoll.
Achtunggebietend sind die drei Sätze der Werkfeier von Fritz Werner-Potsdam (Heft Nr. 8) und die Fünf Stücke von Hermann Ambrosius (Heft Nr. 9); schwieriger in der Exekution, in der Aufnahme und Wirkung fesselnd, bedeuten sie — wie bisher jede Nummer der Reihe „Frisch geblasen!" — wichtige Beiträge zu der jungen Gattung der nationalen Laienmusik für Bläser. Mit einem „Feierlichen Vorspiel" und „Fuge" umrahmt Ambrosius zwei deutsche Tänze und ein schlichtes Lied; Werner-Potsdam gestaltet die Werkfeier vom feierlich schreitenden Es-Dur über einen rhythmisch bewegten Mittelsatz zum fröhlichen Ausklang. Der hohen Zielsetzung gemäß ist alles sauber gearbeitet und aus wahrem Idealismus geschrieben; denn was den aus reiner Liebe zur Musik und im Dienste des völkischen Sozialismus singenden und spielenden Gemeinschaften geboten wird, das muß schlechthin tüchtig und gut fundiert sein. Die Komponisten — unsere Zeit darf sich wieder solcher rühmen! — haben nicht gesäumt, gute Neuschöpfungen bereitzustellen, wie hier ausgeführt wurde; es ist nun Aufgabe der Sing- und Spielscharen, diese Werke zum Erklingen zu bringen, und der Hörenden, sich diese Musik zu eigen zu machen.

Musik für Volksinstrumente

Bearbeitungen und neue Originalmusiken für die Harmonika.

Es hat wohl nie so viele ausübende Musikliebhaber unter der werkschaffenden Bevölkerung gegeben wie im letzten Jahrzehnt. Wer abends durch abgelegene, stille Straßen von Arbeitergegenden einer Großstadt geht, dem wird fast aus jeder Vereinsstube einer Kneipe oder eines Lokals Musik entgegentönen: Hier spielt ein Bandoneonquartett, dort ein Zitherklub, drüben übt ein Männerchor, weiterhin spielt ein Zupforchester. Es ist die werktätige Bevölkerung, die abends nach aufreibender Arbeit Erholung und Geselligkeit durch die Musik sucht. Es gehört nicht zu den Ausnahmen, daß ein Laienorchester, etwa ein Zupforchester oder ein Bandoneondoppelquartett, Leistungen vollbringt, die schon ans Virtuose grenzen. Die Leistungen sind um so besser, je tüchtiger der Kapellmeister (häufig ein Berufsmusiker) ist, der an ihrer Spitze steht. Aber fragt man einmal nach ihrem Repertoire, so kann man als Musiker das Grauen kriegen: Schlechte Opernpotpourris von anno dazumal, Operettenphantasien, wenig gut bearbeitete Ouvertüren, schlechte Salonmusik. Auf derartigen Schund sind diese an sich oft guten Kapellen angewiesen, weil unsere Herren Komponisten sich zu gut dünkten, sich überhaupt mit dem Problem der Laienmusik zu beschäftigen und es vorzogen, stundenlange Sinfonien für ihre Schubladen zu schreiben, anstatt sich, wie sie meinten, herabzulassen zur sogen. Volksmusik. Nun, in den letzten Jahren hat es sich etwas gebessert. Es gibt heute bereits eine ganze Reihe guter Komponisten, die durch arteigene Kompositionen mit mehr oder minder Geschick versuchen, diesem so überaus wichtigen Problem der Musik zu Leibe zu rücken. Doch es wird noch einige Zeit vergehen, bis sich die Laienspieler von ihrem althergebrachten Repertoire gelöst und sich mit dem Neuen vertraut gemacht haben.
Besonderen Aufschwung genommen hat in letzter Zeit das Balginstrument (Bandoneon, Akkordeon und Handharmonika). Das Schifferklavier, wie es im Volksmund gern genannt wird, hat eine Verbreitung erfahren, die vielleicht größer ist als die des Klaviers der Vorkriegszeit. Nun, Vergleiche dürfen wir nicht ziehen; das Balginstrument will und kann keineswegs das Klavier verdrängen, selbst wenn das junge Mädel von heute wohl lieber Handharmonika spielen lernt als Klavier. Über diese Tatsache dürfen wir uns nicht hinwegtäuschen!
Handharmonika, Bandoneon und Akkordeon gehören zu den beliebtesten Instrumenten unserer arbeitenden Bevölkerung und haben daher im Reiche der Musik eine Existenzberechtigung: Sie sind Kurzweilinstrumente, die ihren Spielern Erholung und Freude spenden. Sogenannte Kunstgenüsse wird das verwöhnte Ohr eines Musikliebhabers durch diese Instrumente kaum erwarten können, selbst nicht durch das chromatische Akkordeon. Doch das ist ja auch nicht der Sinn des Instruments: Heiterkeit und Laune ist sein Grundcharakter.
Man sollte nun glauben, daß es guten Komponisten ein Leichtes wäre, für diese Instrumente zu schreiben, und so ist man einigermaßen erstaunt, wenn das Resultat der zur Besprechung einge-

sandten neuen Handharmonikaliteratur keineswegs den Erwartungen entspricht. Den Hauptanteil haben nicht Originalkompositionen, sondern Bearbeitungen bekannter Melodien. Dies ist allerdings aus Gründen des Absatzes erklärlich. Aber wie ist es um die Bearbeitungen bestellt? Da gibt der Verlag Heinrichshofen, Magdeburg, „Neue Harmonika-Spielmusiken für Haus und Konzert" heraus, bearbeitet von Fritz Stege. Satztechnisch sind die Stücke wohl in Ordnung, denn Stege kennt die Harmonika und das Akkordeon genau. Nicht einverstanden sind wir jedoch mit der Auswahl der Stücke. Gewiß betont der Herausgeber im Vorwort, daß er diese volkstümlichen Stückchen unserer großen Meister an das einfache Volk heranbringen will. Dies mag auch angehen, soweit es sich um Tänze handelt. Wenn Stege aber Stücke wie das Gebet aus dem „Freischütz" oder die berühmte Arie aus Händels „Rinaldo" auf einem Balginstrument spielen lassen will, und sei es selbst auf dem besten Instrument, so entspricht der Charakter des Klanges keineswegs dem Wesen dieser Melodien. Ebensowenig wie man die wunderbare Händelsche Melodie für Posaune, Fagott oder Baßtuba setzen würde, sollte man eine solche für den Ziehkasten weder bearbeiten noch herausgeben. Selbst der größte Harmonikavirtuose würde bei jenen, die diese Melodie kennen, nur komische Wirkungen erzielen.

Ähnlich ist eine Sammlung für das chromatische Akkordeon „Aus den Werken großer Meister" (Matth. Hohner A.-G., Abt. Musikverlag, Trossingen, Württ.) von Curt Herold zu werten, die in der Absicht entstanden ist, „den Akkordeonspielern etwas in die Hand zu geben, das sie wegführt von der allgemein üblichen artistischen Musik und sie hineinhorchen läßt in das wunderbare Schaffen unserer großen Tondichter". Der Herausgeber hat aber anscheinend kein Gefühl dafür, daß man durch sinnwidrige Bearbeitungen das Schaffen unserer Meister entstellt. Wie kann man typische Zupfmusiken wie Schuberts Ständchen „Leise flehen meine Lieder" oder Mozarts „Horch auf den Klang der Zither" aus „Don Giovanni" für Harmonika bearbeitet gutheißen? Und wenn neben bekannten Opernarien noch zwei Opernpotpourris stehen im Stile von 1880, so fragt man sich bei aller Toleranz, welche Kulturaufgabe denn eigentlich mit solcher Sammlung erfüllt werden soll! So etwas bedeutet keinen Fortschritt gegenüber der Weltanschauung der klavierspielenden höheren Töchter um die Jahrhundertwende!

Eine bessere Auswahl bringt der Verlag der Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig, in einer Sammlung „Wir sitzen so fröhlich beisammen". Sie enthält 40 bekannte Volkslieder für die chromatische Handorgel oder das Klavier gesetzt von J. E. Hohner. Das ist richtige volkstümliche Musik; da kann jeder mitsingen, und selbst ein verwöhnter Musikkenner wird nichts gegen die Anspruchslosigkeit der Begleitung einzuwenden haben.

Nun zu den Originalmusiken. — Matth. Hohner A. G., Trossingen, Abt. Musikverlag, gibt „Vier Harmonikalieder für Sopran und chromatisches Akkordeon" von Fritz Stege, der auch selber die Texte verfaßte, heraus. Die Lieder wollen mehr sein als Musik fürs Volk, denn als solche sind sie in der Gesangslinie etwas zu schwer. Die letzten Lieder, besonders das am besten geglückte letzte, könnte man als gehobenere Volksmusik bezeichnen. Das erste Lied jedoch enthält Elemente einer bereits abgeklungenen Liedrichtung, die weder Musiker noch Laien erfreut. Der Versuch des Komponisten bleibt anerkennenswert, doch sieht man aus diesem Beispiele, daß es gar nicht so einfach ist, eine Musik zu schreiben, die sowohl Laien als Musiker in ihren Ansprüchen zufrieden stellt.

Einfacher und natürlicher und daher auch künstlerisch befriedigender wirken die „Drei schlichten Lieder" für Singstimme und chromatisches Akkordeon von Hugo Herrmann, die in demselben Verlag herausgekommen sind. In dieser Richtung, die ihre Melodik — in diesem Falle die großen Intervalle der bayrischen Melodik — aus dem Volksliedgut herholt, läßt sich weiterarbeiten.

Wir sehen, daß unsere jungen Komponisten noch ein großes unbeackertes Neuland vor sich haben. Es wäre zu wünschen, daß es mit der Zeit alle als Ehrensache ansehen, auch Kompositionen für Volksinstrumente zu liefern.

Hans Uldall.

Wenn die Künstler im Norden, die im Süden, verschiedenen Zielen zustreben, mögen es eben verschiedene sein! Sie alle sollten an der Eigenart ihres Volkes festhalten, wie das Wagner so richtig ausgedrückt hat.

Giuseppe Verdi.

* Bücher und Noten *

König und Künstler

Der Briefwechsel zwischen König Ludwig II. und Richard Wagner.

In vier stattlichen Bänden erschien im Verlag G. Braun-Karlsruhe der Briefwechsel zwischen König Ludwig II. von Bayern und Richard Wagner, mit vielen anderen Urkunden herausgegeben vom Wittelsbacher Ausgleich-Fonds und Winifred Wagner, bearbeitet von Dr. Otto Strobel, dem Archivar des Hauses Wahnfried zu Bayreuth.

„Wenn wir beide längst nicht mehr sind, wird doch unser Werk noch der spätern Nachwelt als leuchtendes Vorbild dienen, das die Jahrhunderte entzücken soll, und in Begeisterung werden die Herzen erglühen für die Kunst, die gottentstammte, die ewig lebende!" So heißt es in einem Brief vom 14. August 1865, den der Bayernkönig Ludwig II. an Richard Wagner schrieb. Ludwig war damals kaum zwanzig Jahre alt, Wagner hatte die Fünfzig bereits überschritten. Dieser Freundschaftsbund, der sich durch zwei Jahrzehnte allen Trübungen und Belastungen zum Trotz bewährte, ist vielfältigsten Mißdeutungen und Verdächtigungen ausgesetzt gewesen. Freund und Feind waren an ihnen in gleichem Maße beteiligt. Hier blies eifernde Schwärmerei und Vergottung Weihrauchnebel um das Verhältnis zwischen König und Künstler, dort wurden aus der Kammerdienerperspektive Giftpfeile gegen eine Freundschaft geschossen, die von höchsten Idealen getragen war. Heute wird endlich der Schleier von den Vorgängen gezogen, die bisher aus menschlich verständlicher Rücksichtnahme auf noch Lebende eine öffentliche Diskussion nicht vertrugen. Die Herausgabe des Briefwechsels ist eine befreiende Tat, denn er klärt nicht nur den Sinn ihrer Freundschaft, deren schöpferische Bedeutung endlich einmal auf ihre Quellen zurückgeführt werden kann, sondern fügt dem Charakterbild Wagners soviel neue, bisher unbekannte Züge hinzu, daß der Veröffentlichung eine umwälzende, wenn nicht gar revolutionäre Rolle in dem Wagner-Schrifttum unserer Tage zuzusprechen ist.

Was den Zugang zu dem Verständnis der Briefe zunächst etwas erschwert, ist der überschwängliche Ton auf beiden Seiten, ein Pathos, das vielleicht in einigen Zügen der Stimmung der Zeit entsprechen mag, uns aber innerlich fremd bleiben muß. Gewiß, Briefe sind Selbstbekenntnisse, die in der persönlichen Aussprache von Mensch zu Mensch ihren Sinn erfüllen. Wagners Reizbarkeit entsprach seiner Leidensfähigkeit. Wenn er den König mit materiellen Forderungen überhäufte, so entsprangen diese der Hingabe an sein Werk. Und es ist ohne Zweifel vom Menschlichen, Allzumenschlichen her begreiflich, wenn er sein äußeres Leben in Einklang mit der Größe seines Werkes zu bringen versuchte. Der König fühlte sich durch Wagners Kunst reich beschenkt und stattete ihm dafür seinen ideellen und materiellen Dank ab. Er stand auch dann noch zu Wagners Werk, als er sich aus gewichtigen Gründen von seinem Schöpfer trennen mußte.

Der Briefwechsel erstreckt sich auf einen Zeitraum von fast zwanzig Jahren, von 1864 bis 1883. Dr. Otto Strobel hat die Briefe nach den Lebensabschnitten geordnet und eingegliedert. In Vorberichten und Kommentaren läßt er nur die Tatsachen sprechen. Diese gewissenhafte Sachlichkeit seiner Einordnung empfängt durch den Wechsel der Schriftart (Wagners Briefe sind Antiqua, die König Ludwigs in gotischer Fraktur gesetzt) eine besondere Klarheit. Weiter enthält die dokumentarisch wertvolle Sammlung unveröffentlichtes Material aus Wagners „Annalen" (jenen Tagebucheintragungen persönlichsten Charakters, in denen Wagner über seine Beziehungen zu Cosima, Hans von Bülow und Franz Liszt Aufschlüsse gibt), das Wagner für seine Selbstbiographie „Mein Leben" nicht mehr verwandt hat. Den Wert dieser Publikation kann man ermessen, wenn man weiß, daß noch nicht ein Zehntel der in den vier Bänden veröffentlichten Urkunden bisher gedruckt vorlag. Die Arbeit Strobels ist deshalb so hoch zu bewerten, weil sie jede persönliche, eigene Stellungnahme ausschließt. Wenn er zur Erleichterung des Verständnisses die Personen und Geschehnisse durch einige Stichworte einführt, ist jeweils klar und sachlich die Situation umrissen.

Es kann nicht der Sinn eines ersten Hinweises auf diese für die Wagner-Forschung wesentliche Veröffentlichung sein, Einzelheiten herauszugreifen, obwohl beispielsweise eine Zusammenstellung der politischen Äußerungen Wagners geradezu prophetische Ausblicke auf die Gegenwart herausfordert. Sechzehn Handschriftennachbildungen und sechzehn Photographien begleiten den Text als beziehungsvolle Hinweise. Niemand wird die Dokumente der Freundschaft zwischen König Ludwig II. und Richard Wagner ohne innere Bereicherung aus der Hand legen.

Friedrich W. Herzog.

Neue Hausmusiken

von Hans Uldall, Hamburg-Volksdorf

Was sind Hausmusiken? Nun, wie der Name sagt, Musiken fürs Haus und nicht ausschließlich für den Konzertsaal. Problematische Musiken, wie sie bisher auf Musikfesten erklungen sind, haben kaum Eingang ins Haus gefunden. Abgesehen von diesen „Konzertsaalmusiken" umfaßt der Begriff Hausmusik alles, was Kammermusik ist, vom höchsten Schwierigkeitsgrad für Musikliebhaber, die es auf ihrem Instrument bereits zur Meisterschaft gebracht haben, bis zur leichtesten Spielmusik. Hausmusik ist die anspruchsvollere, höhere Form der Volksmusik.

Eine Reihe von guten Arbeiten auf diesem Gebiete liegen zur Besprechung vor:

Um gleich mit dem Schwierigsten anzufangen, sei die Sonate für Violine und Klavier von Gerhard von Westermann op. 14 (Verlag Ries & Erler) vorausgenommen. Es ist eine gute Arbeit, aus der Richtung von Richard Strauß herkommend, wohlklingend gesetzt. Es ist müßig, darüber zu streiten, ob die Harmonik wie auch der Stil heute bereits überwunden sind. Es entscheidet nur die Güte und nicht die Wertung neu oder alt!

Eine Sonatine für Flöte und Klavier von unserm deutschen Klaviermeister Walter Gieseking (Verlag Adolf Fürstner, Berlin) verrät westlichen Einschlag. Es handelt sich hier um einen gesund impressionistischen Stil. Die Komposition ist überaus klangvoll und wird den Spielern große Freude bereiten.

Vorzüglich ist auch die „Kleine Sonate" für Violine und Klavier op. 15 von Mark Lothar (Ries & Erler). Es ist eine unproblematische, musikantische Hausmusik, in alter Sonatenart geschrieben. Besonders sympathisch ist, daß diese Sonatine kein großes und orginelles „Kunstwerk" sein will, sondern eben eine spielerische, nicht schwierig ausführbare Musik.

Nicht ganz so stark sind die „Variationen und Fuge über ein Volkslied" für Klavier, Violine und Violoncell op. 22 von Kurt Beythien (Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel). Es sind Variationen über das Volkslied „Und der Hans schleicht umher". Eine fleißige Arbeit! Doch fehlt ihm die musikalische Substanz und eine gewisse Echtheit des Stiles.

In der Reihe „Hausmusik der Zeit" des Verlages Litolff, Braunschweig, sind die beiden Kompositionen für Violine und Klavier: „Romanze und Ländlerweisen" op. 92 von Otto Siegl und „Drei Musizierstücke" op. 72 von Hermann Unger erschienen. Es handelt sich hier um musikantische, geschmackvolle Hausmusik. Besonders die tänzerischen Sätze beider Werke erfreuen durch gesund empfundene Melodik und leichte Spielbarkeit.

Das „Gebet" für Solovioline und Klavier aus dem „Tryptichon" op. 19 von Ermano Wolf-Ferrari (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) stellt besonders in tonlicher Hinsicht Anforderungen an den Geiger. Wird dies aber gemeistert, so wird das Werk ein dankbares Vortragsstück sein.

Vorbildlich in jeder Beziehung sind die vier Kammerstücke nach deutschen Volkstänzen „Kleine deutsche Hausmusik" von Paul Hoffmann (Verlag Friedr. Hofmeister, Leipzig) für drei oder vier Streichinstrumente (bzw. Holzbläser ad lib.). Dieses Werk ist von der Preußischen Akademie der Künste preisgekrönt worden.

Kommen wir nun zu den Spielmusiken, so sind da zunächst zwei ganz nette, kleine Beilagen zur „Völkischen Musikerziehung" zu erwähnen: Die Musik zu einem Schattenspiel von Kurt Brüggemann und „Hausmusik von Mozart und Weber" (Kanons, Duette, Lieder) mit der Klavierbegleitung von Nils V. Lieven. Auch eine Sammlung in zwei Heften „Vokstümliche Musik Wiener Meister" für 2 Violinen und Gitarre oder Cello gesetzt von Karl M. Klier und Viktor Korda (Verlag Adolf Nagel, Hannover) gehört zu dieser Art Hausmusik. Letzteres ist also eine Art kleine Schrammelbesetzung, nicht ungeschickt gemacht. Diese Besetzung läßt viele klangliche Möglichkeiten zu. Einige gute kleine Einfälle bringen die beiden „Serenaden" in den Lobedaspielheften von Walter Rein, der sich in seinen Kreisen und darüber hinaus mit besseren Arbeiten einen guten Namen gemacht hat.

Es soll noch abschließend einiges über die sogen. Spielmusik im allgemeinen gesagt werden: Vereinzelte hübsche Gedanken rechtfertigen noch keineswegs, alles Geschriebene selbstkritiklos ungeändert stehen zu lassen und sogar der Öffentlichkeit zu übergeben! Auch bei technisch leicht ausführbaren Sätzen kann man die künstlerischen Anforderungen nicht hoch genug stellen, daher zeigt sich in solcher Beschränkung besonders der Meister! Eine richtige Musikantennatur wird Leute, die mit Eifer und Ausdauer Kompositionen spielen, wie man sie unter den sogen. Spielmusiken in letzter Zeit zu Gesicht bekommen hat, nicht für voll rechnen. Das ist weder „l'art pour l'art" noch Volksmusik, das ist eben Dilettantismus! Ein Trost bleibt: Die Zeit wird das beste Urteil sprechen!

Bücher

Musik und Jägerei. Lieder, Reime und Geschichten vom Edlen Waidwerk. Gesammelt und bearbeitet von Carl Clewing. Verlegt bei J. Neumann, Neudamm und Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe. 1937. 302 Seiten. Geb. RM. 7.50.

Der vorliegende erste Band der „Denkmäler deutscher Jagdkultur" ist allein in der Ausstattung (die Alfred Mahlau besorgt hat) und in der Drucktechnik ein Muster deutscher Buchkunst. Als der Schirmherr der „deutschen Jägerschaft" hat Hermann Göring dem Buch ein Geleitwort mitgegeben, in dem es heißt: „Was das Volk zur Jagd in seinem Lied, was Künstler in Wort und Weise, was die Jäger selbst im Laufe der Jahrhunderte zur Dichtung und Sangeskunst beigetragen haben, vereint sich mit dem Rauschen des deutschen Waldes zu einem vielstimmigen Zusammenklang. In den „Denkmälern deutscher Jagdkultur" soll das Lied vom deutschen Waidwerk für alle Zeiten erhalten bleiben." Unter der Obhut Carl Clewings erscheinen in abwechslungsreicher Folge Bilder, literarische Äußerungen über das Waidwerk und als wichtigstes hundert Jagdlieder, meist in zweistimmigem Satz. Dazwischen stehen Jagdsignale oder auch ein Kunstlied wie Schuberts Vertonung von „Ich schieß den Hirsch" für Singstimmen und Klavier. Zwei schöne farbige Wiedergaben aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift eine reizvolle Beigabe. Ausgabetechnisch ist von besonderem Interesse die Form, in der hier altes und neueres Liedgut breitesten Kreisen nahegebracht wird. Ein solches Buch wird jeden festhalten, der es zur Hand nimmt. Es ist eine vorbildliche Vereinigung von Musik, Bild und Wort, die kulturgeschichtliche Zusammenhänge schneller und eindringlicher darstellen läßt, als es in dickleibigen Wälzern möglich ist. In neun Kapiteln ist der reiche Stoff geordnet. Die veröffentlichten Melodien stammen u. a. von Carl Michael Bellmann (Stockholm 1740—1795), von Val. Rathgeber (Augsburger Tafelkonfekt), Sperontes, Telemann, Joh. Val. Görner und auch von Clewing. Das Ziel ist erreicht worden: zu zeigen, daß das „Deutsche Waidwerk" einen ganzen Lebensbezirk umfaßt, „in dem Naturliebe und Mannesmut, Ehrfurcht vor Schöpfer und Geschöpf, Lebensfreude und edle Zucht sich von den ältesten Zeiten bis auf den heutigen Tag bewährt und ausgewirkt haben."

Herbert Gerigk.

Friedrich Welter: Führer durch die Opern. Die Standardwerke und Neuerscheinungen des deutschen Opernspielplans auf Grund neuzeitlicher Richtlinien mit Lebensbeschreibungen ihrer Schöpfer, mit einer Operngeschichte und zwei Verzeichnissen. Verlag Hachmeister und Thal, Leipzig. 415 Seiten.

Der ausführliche Untertitel stellt als wesentlich die kulturpolitische Ausrichtung dieses neuen, nach den Richtlinien der Reichstheater- und Reichsmusikkammer gearbeiteten Opernführers heraus, die wir bei vielen Werken dieser Gattung bisher vermißt haben, und die Seitenzahl bezeugt eine gleichfalls ungewohnte, erfreuliche Vollständigkeit, die den praktischen Wert des mit großer Sorgfalt gearbeiteten Buches erhöht. Wirklich einführende und zur Oper hinführende Inhaltsangaben zu schreiben, ist schwer. Das beweisen nicht nur manche vorhandenen Opernführer, sondern auch die zahllosen Einführungen in den Programmheften der Theater, die, anstatt Klarheit zu schaffen, dem Leser nach Stil und Inhalt oft manche Rätsel aufgeben. Demgegenüber befleißigt sich Welter, der als Komponist und Musikbetrachter über künstlerische Einfühlung und Erfahrung verfügt, mit Glück einer konzentrierten, plastischen und anschaulichen Ausdrucksweise. Wo größere Ausführlichkeit der Schilderung notwendig war, ist sie angewandt worden, so daß der Leser durchweg einen guten Begriff vom Inhalt der Oper erhält. Welters Buch ist eine völlige Neugestaltung des auf der Arbeit von F. Dittmar (Leipzig 1913) fußenden Opernführers von A. Baresel vom Jahre 1928. Es will eine Werbung für die Oper sein und erfüllt seine Aufgabe dergestalt, daß es — ohne Vernachlässigung der musikdramatischen Schöpfungen des Auslandes — die deutsche Oper in weitem Umfange berücksichtigt. An Stelle der für uns erledigten Opern jüdischer Tonsetzer, auf die manche sich objektiv gebärdende Schrift noch immer nicht verzichten zu können glaubt, ist weitgehend das zeitgenössische Schaffen berücksichtigt worden, und manches verschollene, aber der Beachtung und Aufführung würdige Werk steht wieder neben den ständigen Repertoire-Opern. Der Gesichtspunkt der „erfolgreichen Uraufführung" für die Auswahl der zeitgenössischen Opern ist mit sicherem Blick für das Wertvolle angewandt worden. Insgesamt 225 Opern werden behandelt. Der Laie, an den sich das Buch wendet, tut also kaum einen Fehlgriff, wenn er sich orientieren will. Ein wichtiges Hilfsmittel dazu sind neben einem knappen, aber gut formulierten Überblick über die Oper und ihre Meister die alles Wesentliche enthaltenden Kurzbiographien vor den Inhaltsschilderungen. Überall merkt man die sachkundig gestaltende Hand eines berufenen Musikers und Musikschriftstellers. Die

fleißige, mit Geist geschriebene und verantwortungsbewußte Arbeit wird dem Opernfreund, aber auch dem Opernkenner willkommen sein. Der broschierten Ausgabe wäre allerdings dringend ein geschmackvollerer Umschlag zu wünschen.

Hermann Killer.

Carl-Heinz Illing: „Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts". Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin, 4 RM.

In den von Friedrich Blume herausgegebenen „Kieler Beiträgen zur Musikwissenschaft" liegt nunmehr als drittes Heft die Arbeit Carl-Heinz Illings vor, die als ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Magnificat- und darüber hinaus zur gesamten Motettkomposition anzusprechen ist. Wenn die „vorliegende Arbeit" — wie Illing in der Einleitung sagt — „den Nachweis liefern will, daß die Technik des Kolorierens mit dem fünfzehnten Jahrhundert nicht aufhört zu existieren, sondern vielmehr und ganz besonders im sechzehnten Jahrhundert ein wesentliches Moment der Kompositionstechnik ausmacht", so unternimmt er damit einen verdienstvollen Versuch, jener in den Arbeiten Orels und Fickers vertretenen Entwicklungsgeschichte des motettischen Stiles (als eine Geschichte der Kolorierungstechnik) entgegenzutreten, die schon länger als überholt anzusehen war, da sie sich nur auf eine allzu geringe Quellenzahl berufen konnte. Die Beschränkung Illings, bei dieser Aufgabe nur die Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts heranzuziehen, erwies sich methodisch als glücklich; der Verfasser erkannte, daß mit dieser Beschränkung eine „durchaus sachliche Fundierung des Ganzen" möglich wurde und gleichzeitig jeder „spekulativen Überspitzung" Einhalt geboten war. In einem ersten Teil des Buches erarbeitet der Verfasser seine methodischen Grundlagen, um zwischen germanischer und romanischer Tradition, zwischen Magnificat-Tradition und musikalischem Stilwandel die wesentlichen Kriterien herauszustellen, wobei die Magnificat-Intonation als reiner Cantus firmus und die kolorierte Cantus firmus-Technik, insgesamt also das Verhältnis von Vorwurf und freier melodischer Gestaltung, zur Untersuchung gelangt.

Der 2. Teil der Arbeit gilt dann der formbestimmenden Kraft der Magnificat-Psalmformeln, die wiederum in der Beschränkung auf das Magnificat-Hauptwerk Palestrinas den methodisch gangbaren und erfolgversprechenden Weg einschlägt. Die Melodik der toni I—VIII wird an den Hauptstimmen systematisch erörtert, und über die Darstellung der „Hauptstimmen" im polyphonen Satz wird im abschließenden Kapitel Cantus firmus-Arbeit und motettischer Satz in Bezug gebracht. In diesem Kapitel, das sich mit der deskriptiven Erfassung „obligater" und „nichtobligater" (im Sinne „Cantus firmus-gezeugter" oder „nichtgezeugter") Stimmeinführung und Stimmverknüpfung begnügt, hätte man gern gesehen, wenn der Verfasser den „formbestimmenden Einfluß" der Magnificat-Psalmtöne nicht nur in der Existenz von „obligaten" oder „nichtobligaten" Stimmen und Stimmverknüpfungen gesucht hätte, sondern an wenigen Beispielen einmal den lebendigen Vorgang „Form" im Zusammenhang mit der dargelegten Melodie- und Satztechnik der Cantus firmus-Kompositionen vollständig und erschöpfend dargestellt hätte. — Für diese in etwa fehlende Enddurchführung der im übrigen so verdienstvollen Untersuchung entschädigt das „Chronologische Verzeichnis der Magnificat-Kompositionen bis 1620", das durch ein sorgfältiges Namenregister weiterhin ergänzt wird.

Werner Korte.

Robert Stumpfl: Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas. Junker & Dünnhaupt, Verlag, Berlin 1936.

Der so tragisch ums Leben gekommene Dozent an der Berliner Universität Dr. Robert Stumpfl hat uns als geistiges Erbe kurz vor seinem plötzlichen Tod ein Werk hinterlassen, das einen beachtlichen und wertvollen Beitrag darstellt zur Aufhellung der Geistesgeschichte unserer germanischen Vorväter. Der Autor geht dabei aus von Almgrens Deutungen nordischer Felszeichnungen als religiöse Urkunden, legt weiterhin seine Arbeit Grönbechs Darstellungen des germanischen rituellen Kultdramas zugrunde, sowie die grundlegenden Untersuchungen Otto Höflers über „Die kultischen Geheimbünde der Germanen". Stumpfl führt nicht nur den Nachweis, daß das mittelalterliche Drama überhaupt erst durch die germanischen Kultspiele ermöglicht worden ist, sondern führt lückenlos die heute noch im Volkstum lebendigen Fastnachtsspiele auf ihre Wurzeln als kultische Umzüge zurück. Er veranschaulicht dabei, daß die germanische Art kultischer Daseinssteigerung nicht ein rauschhaftes Sichverlieren, kein Aufgehen im Chaotischen war, sondern bewußter Aufbau bindender Gemeinschaft mit den Vorfahren. Was uns an diesem Buch, das mit aufgeschlossenem Sinn für volkskundliche Werte geschrieben ist, am meisten interessiert, sind

jene Kapitel, die sich mit Musik und Tanz beschäftigen. Hier zeigt der Verfasser den Einbruch germanischer Musikelemente in die Gregorianik und weist die Verwandtschaft Notkerscher Sequenzen mit Jodler und Alphornrufen nach. Er räumt dann endlich einmal mit der humanistisch-romanistischen Auffassung auf, daß die Germanen auf dem Gebiet der Musik Barbaren gewesen seien. Ebenso weitblickend behandelt er das Stoffgebiet des germanischen Tanzes mit besonderem Hinweis auf die tanzenden Gestalten auf dem Goldhorn von Gallehus und auf die Belege bei Tacitus, sowie auf die von Höfler erschlossene Tatsache, das auch das germanische Totenheer tanzt. Damit widerlegt er die von humanistisch-philologischer Seite gemachten Bedenken, die den Germanen tänzerische Anlagen bisher gänzlich abgesprochen hatten. Weil diese Tänze aber in religiösen Vorstellungen wurzelten, hielt das Volk gegen den Willen der Kirche mit unglaublicher Zähigkeit an ihnen fest. Da die Kirche diese altheidnischen Bräuche nicht ausrotten konnte, bog sie sie mit ihrer Amalgamierungstechnik für ihre Zwecke zurecht. Ein typisches Beispiel dafür ist die Echternacher Spring-Prozession.
Dieses Buch, das mit wissenschaftlicher Strenge und dem nötigen Rüstzeug geschrieben ist, ist in hohem Maße geeignet, der herkömmlichen Unterschätzung der Kulturhöhe unserer Urväter entgegenzuwirken. Zum ersten Male sind hier die schöpferischen Kräfte der Germanen sichtbar gemacht in Tanz, Lied, Dichtung und dramatischem Spiel. So wird dieses leider letzte Werk Stumpfls, mit dem er sich selbst ein bleibendes Denkmal geschaffen hat, fruchtbar und bedeutungsvoll sich auswirken für Volkskunde und Vorgeschichte.

Rudolf Sonner.

Hans Joachim Moser: Die Musikfibel. Bilder von Ernst Böhm. L Staackmann Verlag, Leipzig 1937. 140 Seiten, geb. 2.50 RM.

Moser legt ein Kurzkompendium der Musik vor, das die Wiener Klassikerzeit auf 2½ kleinen Seiten behandelt, das aber andererseits durch die umfassende Anlage verblüfft. Auf das Altertum folgt ein Kapitel „Exotik", das China und Japan ebenso berücksichtigt wie Zentralafrika oder Vorderindien und Persien. Daß dann im weiteren Verlauf der geschichtlichen Betrachtung im Kapitel „Mittelalter" ein Abschnitt „Deutsche Bauernmusik" eingefügt wird, kennzeichnet die trotz der feuilletonistischen Schreibweise vorhandene Haltung des Buches, das später sogar auf die Jugendmusik und die Entwicklung der wichtigsten Instrumente eingeht. Eine Erklärung von Fachausdrücken fehlt schließlich ebensowenig wie eine kurze Übersicht unserer Musikinstrumente. Eine Fibel ist nicht für den Fachmann bestimmt. Als erste (wenn auch keineswegs ausreichende) Unterrichtung ist das Büchlein geeignet. Zahlreiche gut ausgewählte Zeichnungen erhöhen den Wert des knappen Textes.

Handbuch der Reichskulturkammer. Herausgeber Hans Hinkel. Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft G. m. b. H., Berlin W 50. 1937. 351 S. Geb. 6 RM.

In außerordentlich übersichtlicher Anordnung hat Günther Gentz den verwickelten Aufbauplan der Reichskulturkammer in diesem Band dargestellt. Bei jeder Einzelkammer werden die Aufgaben in einer Einleitung umrissen — bei der Musikkammer hat Präsident Dr. Peter Raabe diese grundsätzlichen Bemerkungen geschrieben — und auch über jede der vielen Abteilungen finden sich genaue Angaben. Die Namen der verantwortlichen Leiter, die Anschriften, die Dienststellen in den Gauen (so die Landesmusikerschaften), alles ist in lückenloser Vollständigkeit berücksichtigt. Den Abschluß bildet ein Aufsatz von Dr. Otto Benecke über „Die Kulturpflege der Gemeinden und Gemeindeverbände", wo gewissermaßen das Fundament der Kulturarbeit dargestellt wird. Das Buch ist informatorisch von größtem Wert.

Herbert Gerigk.

Anna Charlotte Wutzky: Pepita, die spanische Tänzerin. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1936.

Die Verfasserin führt uns mit ihrem Roman in das Berlin der 1850er Jahre. Ein Berlin, das die Jungen nur vom Hörensagen kennen und an das die Alten vielleicht mit leiser Wehmut zurückdenken. Wie interessant waren nicht die regelmäßig stattfindenden „Jours" der geistigen Elite Berlins. Erfuhr man doch in den Salons alles, was sich an Neuigkeiten im öffentlichen und privaten Leben der Stadt und ihrer Bürger ereignet hatte. Namen wie Ludwig Rellstab, Gebr. Grimm, Rückert, Tieck, Schelling, Willibald Alexis, General Wrangel, Adolph Menzel und der der greisen Bettina v. Arnim gewinnen Gestalt, ohne jedoch jene blutvolle Lebendigkeit auszustrahlen, auf Grund derer man den Roman als historisches Dokument jener Zeit werten könnte. Alles ist Hintergrund; bildet nur den Rahmen, innerhalb dessen sich das Schicksal der spanischen Tänzerin abspielt. Jener Frau, die durch ihre Kunst Berlin

monatelang in einen Zustand des Rausches versetzte, so daß es Fanny Elßler und die Taglioni vergaß. Die Zeitungsschreiber übertrumpften sich im Erfinden pikanter Histörchen aus dem Privatleben der Tänzerin. Wer sie wirklich war? — Wir wollen nicht vorgreifen. Wer dieses Buch zur Hand nimmt, wird von der ungemein blühenden und bilderreichen Sprache der Verfasserin gefesselt. Vor allem überrascht die Buntheit ihrer sprachlichen Palette dort, wo es gilt, den Tanz der Spanierin in all seinen Varianten zu schildern, um so dem Leser einen plastischen Eindruck davon zu vermitteln.

Die Gegenfigur der Tänzerin, eine Berliner Köchin, ist etwas daneben gelungen. Soviel Derbheit, Frechheit und Schnoddrigkeit in einer Person ist selbst bei einer Berlinerin nicht glaubhaft. Ebenso unverständlich ist es, daß ein Skribent, dem diese Pseudo-Pepita als echte vorgestellt wird, nicht sofort bei ihren ersten Worten, die im echtesten Berliner Jargon herausgesprudelt werden, den ganzen Schwindel entdeckt, sondern im Gegenteil sich noch des öfteren von ihr über ihre Vergangenheit die unmöglichsten Sachen erzählen läßt und immer noch in dem Wahn lebt, die echte Pepita vor sich zu haben.

Ein kleiner Schönheitsfehler, der aber den guten Gesamteindruck, den man von diesem Buch gewinnt, nicht trüben kann.

Gertraud Wittmann.

W. Pagenkopf: Die Flöte in Sage und Geschichte. Verlag W. Pagenkopf, Meiningen, 1937.

Ein schöner, vielversprechender Titel, der dies auch bleibt, trotz des einengenden Untertitels „Älteste Zeit bis Christi Geburt"; aber leider enttäuscht der Inhalt. Der erste einleitende Abschnitt endet mit dem lapidaren Aussagesatz: „Im Anfang war die Flöte!". Über Friedrich den Großen macht der Verfasser dann einen Sprung bis „in die dunkelste Vorzeit". Dann läßt er seine Phantasie spielen und erklärt in „plausibler" Art die Entstehung der Flöte aus einem abgebrochenen Halm, über den ganz zufällig der Wind gestrichen sei und somit „die ersten Flötentöne erklingen ließ". Die Natur, so meint er, sei also die Erfinderin der Flöte, der Mensch dagegen lediglich der Erfinder der verschiedenen Flötenkonstruktionen. Eine solche Theorie ist natürlich nicht haltbar, denn die Ursache der Musik liegt im Menschen selbst, in seiner rassischen Veranlagung, in seiner seelischen Struktur. Mag Pagenkopf mit seinen „plausiblen" Erklärungen landläufigen Vorstellungen über Entstehung der Musik und der Musikinstrumente entgegenkommen, so stützt der historische Tatbestand seine Anschauungen keineswegs, ja widerlegt sie sogar. Wenn die arischen Völker die Erfindung der Musik den Göttern zuschrieben, so hat das seinen Grund darin, daß Musik als tönend bewegte Luft für sie etwas Immaterielles war, für das es keine irdische Ursache zu geben schien. Pagenkopf hätte das erkennen müssen, denn er bringt doch die Sage von der Entstehung der Panflöte (Syrinx). Pan galt aber auch als der Erfinder der einfachen Rohrflöte. Als weitere Erfinderin der Flöte führt Pagenkopf die Göttin Athene an. Von hier ab häufen sich die sachlichen Fehler des Verfassers, und seine Unkenntnis der Dinge tritt ungeschminkt zutage. Das Instrument, das nämlich Athene in der von ihm erzählten Sage spielt, war ein Aulos. Die Ansicht, daß der Aulos eine Flöte sei, ist zwar weit verbreitet, aber doch falsch. In Wirklichkeit handelt es sich um eine Oboe. Daß es sich um ein solches Instrument handeln muß, bestätigt die von Pagenkopf erzählte mythologische Sage selbst, die berichtet, daß Athene, während sie den Aulos blies, sich im Wasser widergespiegelt sah. Ihre aufgeblasenen Backen mißfielen ihrer weiblichen Eitelkeit jedoch so sehr, daß sie das Instrument wegwarf. Beim Flötenspiel ist aber zur Tonerzeugung eine derart starke Balgarbeit nicht erforderlich. Dagegen verlangt das Spiel der Oboe einen gleichbleibenden Luftdruck. Die Anblastechnik haben sich die alten Griechen durch Anlegen einer Mundbinde (Phorbeià) erleichtert, welche die Lippen stützte. Pagenkopf bildet eine solche sogar ab, ohne ihre Bedeutung zu kennen. Infolge des Unvermögens, zwischen Flöte und Oboe scheiden zu können, häufen sich naturgemäß die tatsächlichen Fehler Pagenkopfs in verwirrender Fülle. Der Verfasser gibt eine Reihe von Berichten von Apollo, der nicht selten in musikalischen Wettstreit mit anderen Göttern, Musen und Musikern tritt, aber es bleibt Pagenkopf verschlossen, daß das Wesen der griechischen Kunst sich gerade in den Gegensätzen „apollinisch" und „dionysisch" verdichtet hat. Dionysisch ist die Aulosmusik: sinnlich, erdhaft, ekstatisch. Apollinisch dagegen ist die Musik der Kithara (die Pagenkopf mit der Harfe verwechselt): geistig, abgeklärt. Aus dem Mangel an grundlegendem Wissen um die Instrumentenkunde ist auch die Mehrzahl seiner Abbildungen sachlich falsch textiert. Von zwei Ausnahmen abgesehen, bildet er Instrumente ab, die eben keine Flöten, sondern Aulen sind; demnach ist der Titel seines Büchleins hinfällig, hinfällig damit auch sein Inhalt, weil der Verfasser das vorliegende mythologische Sagenmaterial weder zu deuten, noch zu erklären vermochte.

Rudolf Sonner.

Noten

Das Soldatenlied. Bearbeitet von Robert Göttsching. Aus: Musikalische Formen in historischen Reihen, herausg. von Heinrich Martens. Verlag Chr. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

In neun Folgen macht der Verfasser einen erstmaligen Versuch, das Soldatenlied geschichtlich zu erfassen und darzustellen. Dieser Versuch kann — obwohl er in sehr begrenztem Rahmen vorgenommen worden ist — als gelungen bezeichnet werden. Die recht sorgfältig durchgeführte Arbeit enthält nicht nur die im Lebensraum des Soldaten entstandenen Lieder, sondern auch solche Kunstlieder, die im Hinblick auf das Soldatenleben geschrieben worden sind. Die Sammlung beginnt mit Liedern der Landsknechte, führt von dem Liedgut des fürstlichen Söldners zu dem der landesherrlichen Soldaten des absolutistischen Zeitalters, bringt die Epoche Friedrich des Großen im Spiegel des Soldatenliedes, die Soldatenlieder der Befreiungskriege, weiterhin das Lied des deutschen Soldaten von den Anfängen der allgemeinen Wehrpflicht bis zur Gründung des Reiches, berücksichtigt die Zeitspanne vom Ende des deutsch-französischen Krieges bis zum Ausbruch des Weltkrieges wie auch die im Weltkrieg selbst entstandenen Lieder, um schließlich zu enden mit dem Liedschatz der Reichswehr und der Wehrmacht des Dritten Reiches. Den angeführten 110 Liedern sind Angaben über ihr Entstehen, ihre Verbreitung usw. beigefügt. So reiht sich auch diese Sonderarbeit über das Soldatenlied würdig in den gegebenen Rahmen der historischen musikalischen Formen ein und wird darüber hinaus seine Aufgabe erfüllen als Nachschlagewerk, als Quellensammlung und als Lehrmaterial für den Unterricht, aber auch als willkommene Stoffsammlung zum praktischen Musizieren.

Rudolf Sonner.

Edition Schott, Werkreihe für Klavier:

Johann Abraham Peter Schulz: „Sechs verschiedene Stücke für Klavier op. 1. Herausgegeben von Willi Hillema.

Carl Philipp Emanuel Bach: Sechs Sonaten für Klavier, Heft I und II.

Mit diesen Ausgaben älterer Klaviermusik legt der Verlag Schott begrüßenswerte Neuausgaben einer sauberen urtextlichen Ausgabe, die wir heute von jedem Neudruck alter Musik als selbstverständlich voraussehen, vor. Die sechs Sonaten Bachs dürften für den Unterricht für den klavier- oder cembalospielenden Liebhaber eine kostbare Gabe sein (sie sind die 18 „Probestücke" zu dem „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen", jenem berühmten, die gesamte pianistische Kultur seiner Zeit umfassenden Lehrbuch C. Ph. Em. Bachs), ihre stark unterschiedliche Prägung, die empfindsam-rationale Klarheit von Satz und Bau werden für den Kenner und Liebhaber eine immer erneute Quelle musikalischen Genusses sein. — Die sechs Klavierstücke von Schulz sind ebenfalls eine kostbare Probe dieses „Lieder im Volkston-Sängers", der sich hier weitaus weniger empfindsam als C. Ph. Em. Bach — bald spätbarock und inventionenfreudig (Nr. 1), bald virtuos (Nr. 5, 6), gemeinhin aber in einer fest konstruierten, grazilen Beweglichkeit klar phrasierter Melodien- und Harmoniebögen ergeht, die im ganzen mannheimisch und mozartisch angeweht ist. Man wird für diese Ausgabe dankbar sein.

Musikwissenschaftlicher Verlag Leipzig/Wien:

Wilhelm Friedemann Bach: Sinfonie und Kantate „Dies ist der Tag". Herausgegeben und bearbeitet von Leopold Nowak.

Antonio Rosetti: Pastoralsymphonie in D-Dur. Herausgegeben von Helmut Schulz.

Zwei einwandfreie Neuausgaben, die den Collegia musica eine Bereicherung ihres Repertoires sein werden. Zwar lassen beide Werke keine spezifische Leistung ihrer Schöpfer erkennen und scheint daher die Berechtigung der Neuveröffentlichung nicht vollauf zu verteidigen, so bieten sie doch viele anziehende Züge (besonders die Pastoralsymphonie Rosettis!), daß man ihr Neuerscheinen mit Interesse begrüßen wird. Die Ausstattung verdient besonders hervorgehoben zu werden.

Vivaldi, Antonio: Konzert in G-Dur. Herausgegeben von Ferd. Küchler und Kurt Herrmann. Gebr. Hug & Co.

Die Herausgeber können es sich zum Verdienst anrechnen, daß sie dieses durch Bach bekannter gewordene Konzert in Vivaldischen „Original" vorlegen (man sähe es allerdings lieber mit der originalen Streichorchesterbegleitung); sie haben — wie es ihre Absicht war — dem angehenden Geiger eine leichtere Konzertaufgabe vorgelegt, die er als Einführung in die Konzertliteratur begrüßen wird.

Werner Korte.

Altdeutsche Tanzmusik aus Nörmigers Tabulatur 1598, eingerichtet für c-Flöte (oder ein anderes Melodieinstrument und Klavier) von Fritz Dietrich. Bärenreiter-Ausgabe 1010.

Das vorliegende Heft, das der Bärenreiter-Verlag in schmucker Ausstattung herausbrachte, bie-

tet in gleicher Weise Tanz und Spielmusik. So wird es denn gern aufgegriffen werden von jenen Kreisen, die um die Wiedererweckung des deutschen Tanzes bemüht sind. Der Herausgeber und Bearbeiter Fritz Dietrich hat als Quelle eine Orgeltabulatur benutzt, die der Dresdner Hoforganist August Nörmiger für die Herzogin Sophie von Sachsen ausgearbeitet hat. Dietrich hat mit gutem Recht bei der Neuherausgabe den entgegengesetzten Weg eingeschlagen wie einst Nörmiger. Er hat die geschickt ausgewählten Tänze wieder für Gemeinschaftsmusizieren eingerichtet. Die Mehrzahl der hier wiedergegebenen Tänze ist zweiteilig und besteht aus einem im geraden Takt stehenden Reihen- und einem Springtanz, der in leichter Umgestaltung die Motive des Vortanzes im ungeraden Takt bringt, in der sogenannten Proportia tripla, daher auch die deutsche Bezeichnung Proporz. Diese Sammlung wird allen Freunden alter deutscher Musik viel Freude bereiten. Rudolf Sonner.

Fritz Rögely: Bilder vom Osning. Rhapsodien für Klavier. Op. 9. Kistner & Siegel. 3.— RM.

Man bewundert und bedauert den Ernst, mit dem der Komponist an eine für sein Talent so aussichtslose Aufgabe herangetreten ist. Man ist sich allmählich klar darüber geworden, daß der Musik die Darstellung konkreter Vorstellungen und damit verbundener Stimmungen versagt bleibt. Was bei der musikprogrammatischen Schilderungskunst eines Strauß noch bei gutem Willen überzeugend bleibt, kann bei einem kleineren Talent leicht ins Gegenteil umschlagen. Rögely hat nicht vermocht, dieser Gefahr auszuweichen; ihm stehen zu wenig lebendige Mittel melodischer und harmonischer, auch rhythmischer Art zur Verfügung, er muß bei dem etwas blassen und ungeordneten Nachsprechen bewährter assoziativer Ton- und Klanggebilde bleiben, wobei sich ein buntes Durcheinander klavieristischer und stilistischer Möglichkeiten und Unmöglichkeiten ergibt. Hierbei entgleist der Komponist zu regelrechten Plattitüden, wenn in der „Dörenschlucht" auf dem Klavier „geplänkelt" wird, „standhaft und nervig" die Tremolos rollen, Fanfaren „durchbrechen, stürmen", es „gellt" und „prasselt" und endet „zermalmend" im largamente-Schluß. — Hier liegt ein tragischer Irrtum zwischen Wollen und Können, zwischen Überzeugung (deren Ernst wir dem Komponisten nicht bestreiten wollen) und ihrer Darstellung vor.

Walter Jentsch: Kleine Kammermusik (Thema mit Variationen) für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier. Op. 5. Ries & Erler, Berlin.

Dieses kleine Werk nimmt eine Besetzung auf, deren im allgemeinen geringe Benutzung Wunder nehmen muß. Mozart und Beethoven haben in den Bläserkammermusiken mit Klavier wundervolle Werke geschaffen, und es ist bedauerlich, daß Besetzungen dieser Art, die so viel ausgezeichnete kammermusikalische Möglichkeiten bieten, so wenig ausgenutzt werden. Walter Jentsch hat für diese Gattung ein reizendes kleines Werk beigesteuert, dem man nur wünschen kann, daß es allerseits Beachtung findet. Die klare musikalische Anlage der Variationen, die sich nicht tiefsinniger geben, als es Thema und Komponist möglich ist, verrät eine ungekünstelte und gekonnte Bewältigung der Aufgabe, die sich an der deutschen romantischen Haltung zwischen Pfitzner und Weismann orientiert hat. Es ist dem Werk eifriger Zuspruch zu wünschen!

Werner Korte.

* Die Schallplatte *

Meisterwerke in Neuaufnahmen

Die Sinfonien von Beethoven gibt es bei fast allen Firmen in ausgezeichneten Aufnahmen. Um so mehr ist bei jeder neu hinzukommenden Plattenfolge größte Sorgfalt am Platze. Telefunken setzt für Beethovens Fünfte das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester unter Willem Mengelbergs Führung ein. Damit ist höchste künstlerische Vollendung gewährleistet. Die ungewöhnliche akustisch-technische Sauberkeit dieser Aufnahme läßt Mengelbergs Werktreue, seine Präzision, seine prachtvoll durchgehaltenen Zeitmaße ebenso eindrucksvoll zur Geltung gelangen wie im Konzertsaal. Die berühmten Bläser des Amsterdamer Orchesters entfalten ihr Können ebenso glanzvoll wie die Streicher. Eine Überraschung bilden die vollkommen wirklichkeitsgetreuen Paukenschläge. Mengelberg hat seine erlesene Musikerschar zu höchster Disziplin erzogen. Seine Größe wird neben der bei ihm selbstverständlichen Wahrung der Linie gerade auch durch

die Sorgfalt den kleinsten Notenwerten gegenüber deutlich. So nimmt seine Wiedergabe der Sinfonie eine Sonderstellung ein, weil die Partitur eine ideale Darstellung findet, deren Bild nirgends durch einen Privatehrgeiz des Dirigenten beeinträchtigt wird, weil er ein wahrer Diener am Werk ist.

(Telefunken SK 2210/13.)

Aus Verdis Requiem liegen uns einige Platten vor, die Carlo Sabajno mit dem Orchester und dem Chor der Mailänder Scala bespielt hat. Es ist mit besonderen Schwierigkeiten verbunden, ein großes Chorwerk in allen Teilen gleichermaßen gelungen ins Mikrophon zu bekommen. Im vorliegenden Falle bleibt der Chorklang problematisch. Die Schönheit der Musik Verdis überwältigt trotzdem. Die Solostimmen entsprechen nicht unseren Vorstellungen von italienischer Gesangskultur, was zum Teil ebenfalls an einer nicht unbedingt günstigen Aufstellung der Künstler vor dem Mikrophon liegen kann. Verdis Messe wäre erneuter Bemühung um eine einwandfreie Aufnahme wert.

(Electrola DJ 713/716.)

Eine der schönsten Aufnahmen, die von Toscanini zu uns gelangt sind, besteht in den Variationen über ein Thema von Haydn von Johannes Brahms. Die New-Yorker Philharmoniker bieten eine fast unwahrscheinliche Leistung sowohl in artistischer Hinsicht als auch in der Beseelung des Klanges. Man kann das Brahms'sche Meisterwerk nicht vollendeter gestalten, als es hier geschehen ist. Man bewundert vor allem auch die Einfühlung des Italieners Toscanini in die Gefühlswelt des norddeutschen Musikers. Toscanini musiziert über die Noten hinweg Brahms in ganzer Reinheit. Auch aufnahmetechnisch ist die Plattenfolge vorbildlich.

(Electrola DB 3031/32.)

Das Brüsseler Konservatoriums-Orchester gibt einer Haydn-Sinfonie (G-Dur) jene Leichtigkeit, die erst alle Reize dieser volksnahen Musik erschließt. Désiré Defauw ist einer jener seltenen Dirigenten, die für die intime Kunst Haydns die rechte Einstellung mitbringen. Es spricht für den Dirigenten wie für sein ausgezeichnetes Orchester, daß gerade der Adagiosatz, eine Variationenfolge, am eindrucksvollsten gestaltet ist.

(Odeon O—7406/07.)

Das Pariser Colonne-Orchester unter der Leitung des vor einigen Monaten verstorbenen Komponisten Gabriel Pierné läßt eines der seltener gespielten Meisterwerke Debussys, das dritte Orchester-Nocturno mit dem Titel „Sirenen" so duftig im Klang erstehen, wie es für das Meisterwerk impressionistischer Stimmungskunst notwendig ist. Besondere Wirkungen erzielt Débussy hier durch die Vermischung des Orchesterklanges mit einem Frauenchor. Die wohlgelungene Aufnahme erscheint in der bereits früher erwähnten Serie „Aus Debussys Werken".

(Odeon O—7742.)

Ein ungenanntes englisches Orchester mit Henry Wood an der Spitze musiziert das Sechste Brandenburgische Konzert in B von Bach hinreißend temperamentvoll. Eine solche Aufnahme ist geeignet, jenes alte Vorurteil zu beseitigen, das Bach nur ein gelehrter Musiker für Kenner sei. Die beiden Platten verdienen in jeder Hinsicht uneingeschränktes Lob.

(Odeon O—9416/17.)

Es scheint, daß man die deutschen Orchester neben den ausländischen zu Unrecht vernachlässigt. Wir verfügen über mehr leistungsfähige Kulturorchester als das ganze übrige Europa. Es ist auch nicht anzunehmen, daß unsere Vereinigungen auf die Käufer eine geringere Zugkraft ausüben werden als ein ausländisches, das in den meisten Fällen selbst dem Musikfreund kaum dem Namen nach bekannt ist. Bei Telefunken sind die Berliner Philharmoniker zusammen mit G. Kulenkampff als Solist mit dem Violin-Konzert von Brahms aufgenommen. Der blühende Geigenton Kulenkampffs ist für die Schallplatte wie geschaffen. Trotz seiner überlegenen Technik macht Kulenkampff niemals den Eindruck eines Virtuosen, sondern er bleibt stets in erster Linie ein abgeklärter Musiker. Da Brahms auch dem Orchester in seinem Violinkonzert ungewöhnliche Aufgaben zugeteilt hat, können die Philharmoniker im Zusammenwirken mit dem Solisten ihre einzigartige Meisterschaft entfalten. Unter der sorgfältigen Führung von Schmidt-Isserstedt wird ungemein ausgewogen musiziert.

(Telefunken E 2976/78.)

Schon mehrfach haben wir die Bemühungen von Telefunken um erstklassige Wiedergaben bekannter Ouvertüren hervorgehoben. Jetzt liegt eins der Meisterwerke Lortzings, die geniale Ouvertüre zu „Zar und Zimmermann", in einer hervorragend geratenen Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern, die wieder von Schmidt-Isserstedt geleitet werden, vor.

(Telefunken A 2270.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Das Musikleben der Gegenwart

Oper

Berlin: Im Deutschen Opernhaus hat Wilhelm Rode Mozarts „Don Giovanni" unter dem Titel „Don Juan" unter Einsatz hervorragender Kräfte zu einer beifallumbrandeten Aufführung gebracht. Bedenklich erschien nur die Verwendung der neuen Übersetzung von Hermann Roth, die bisher nur in Hamburg herausgekommen und von den maßgeblichen Instanzen abgelehnt worden ist. Die Trivialisierung der Sprache steht hier in störendem Gegensatz zur Musik Mozarts. Anheißer hat im Grunde die deutschen Bühnen schon so weit erobert, daß um seine Übertragung nicht mehr herumzukommen ist. Man wird also wahrscheinlich die Endlösung so suchen müssen, daß Anheißers Wortlaut gegebenenfalls in gütlicher Übereinkunft aller Beteiligten hier und da abgeändert würde, um dann mit staatlicher Autorität als verbindlich erklärt zu werden. Mozart gegenüber haben private Geschmacksfragen zurückzutreten. Man mißt der Übersetzungsfrage überhaupt eine viel zu große Bedeutung bei. Es kam darauf an, die deutschen Bühnen von der üblichen jüdischen Übertragung des italienischen Textes zu befreien. Das ist inzwischen geschehen. Wenn es zu einem Übersetzungsbabel kommt, wenn jeder Theaterleiter einen Hausdichter mit einer neuen Fassung betraut, dann muß die Verwirrung der Sänger (die nach mehrmaligem Umstudieren der Texte nicht mehr aus noch ein wissen) zu einer Vernachlässigung Mozarts führen. Seine Opern gehören aber zu den höchsten Besitztümern unseres Volkes, denen im Bedarfsfalle der Schutz des Staates nicht versagt werden darf!

Wilhelm Rode strebte als Spielleiter eine gesunde Unterscheidung der dramatischen Akzente an. Obwohl er auch die heiteren Seiten der Handlung gebührend hervorhob, gab er dem Schluß eine tragische Note. Don Giovanni stirbt nicht an der Tafel, sondern der steinerne Gast schleppt ihn aus dem Schloß auf den Kirchhof, wo der Wüstling am Sockel der Reiterstatue tot niederfällt. Das befreiende D-Dur-Finale ist gestrichen. Dieser Abschluß ist bedrückend. Prachtvolle Bilder schuf Benno von Arent. Unaufdringlich und denkbar sauber musiziert Arthur Rother mit dem immer vollkommeneren Orchester, dessen klangliche Kultur Zeugnis von der intensiven Arbeit ablegt. Rother führt auch die Sänger und den Chor mit überlegener Geste. Die von Hermann Lüddecke studierten Chöre gaben der schönen Aufführung die letzte Rundung. Karl Schmitt-Walter war darstellerisch wie gesanglich ein vorbildlicher Don Juan. Die Fähigkeiten des vielseitigen Künstlers kommen immer eindringlicher zur Geltung. Walther Ludwig verstand es, der meist zu Unrecht im Hintergrund stehenden Figur des Octavio Leben zu verleihen. Schließlich ist Don Octavio der Gegenspieler Don Giovannis. Ludwig ist mit seinem strahlenden, vorbildlich geführten Tenor ein rechter Mozartsänger. Bemerkenswert war auch der stimmgewaltige Komtur von Wilhelm Schirp, eine der schönsten Stimmen des Hauses. Ludwig Windisch konnte seine frische, leicht ansprechende, trefflich behandelte Stimme für die dankbare Rolle des Leporello einsetzen. Der Masetto Hans Heinz Nissens soll nicht vergessen werden. Auf derselben Höhe standen die Frauenstimmen. Elsa Larcén als Donna Anna vereinigte Bravour mit erlesener Musikalität, Elisabeth Friedrich verlieh der Donna Elvira sympathische Züge und die Zerline von Lore Hoffmann war voller Anmut auch in stimmlicher Hinsicht.

Herbert Gerigk.

Zwei Meistersinger-Aufführungen festlichen Charakters leiteten vielverheißend die Spielzeit der beiden großen Berliner Opernbühnen ein. Beide verkörperten sie in der jedem Hause eigenen Art im Geiste bester Wagner-Tradition und kulturbewußter Theaterpolitik. Im Deutschen Opernhaus bestimmte Wilhelm Rode als Spielleiter und ebenso gemütsecht wie stimmgewaltig singender Hans Sachs den Abend, den Arthur Rother musikalisch leitete. In Benno von Arents szenischem Rahmen standen neben Rode Torsten Ralf als Walther Stolzing, Constanze Nettesheim als Evchen, Marieluise Schilp als Magdalena, Wilhelm Schirp als Pogner, Eduard Kandl als Beckmesser, Valentin Haller als David und der ausgezeichnete Chor als die Hauptstützen eines gesanglich und darstellerisch ausgeglichenen Ensembles.

In der Staatsoper hatte die Aufführung in Tietjens Inszenierung Bayreuther Format. Robert Heger betreute an der Spitze des Meisterorchesters die Partitur. Von dem berühmten, soeben in Paris gefeierten Ensemble der Staatsoper sangen Rudolf Bockelmann, Franz Völker, Käthe Heidersbach, Ruth Berglund, Josef von Manowarda, Herbert Janssen, Erich Fuchs und Erich Zimmermann die Hauptrollen. Die Nennung der Namen mag das Niveau der Aufführung kennzeichnen, an deren stimmlicher Abrundung auch der Chor wesentlichen Anteil hatte.

Als erste Neuinszenierung der Spielzeit brachte die Staatsoper Lortzings „Zar und Zimmermann" heraus. Die Berliner Aufführung hat einst, 1839, den Welterfolg des Werkes entschieden, und die jetzige Neuinszenierung genau 100 Jahre nach der Leipziger Uraufführung bewies, daß diese erste als Typus vollendete deutsche Lustspieloper nichts von ihrer Wirkung eingebüßt hat. Lortzing hat hier die heitere, volkstümliche Seite der deutschen Romantik in ihrem Zusammenklang von Gemüt und Humor zu einem Werk geformt, in dem die Stilelemente der opera buffa und opéra comique restlos eingedeutscht sind. Damit war dann, zumal dieser Meisterwurf den sichersten Theaterpraktiker seiner Zeit zum Schöpfer hatte, mit einem Schlage das nationale Gegengewicht gegen die komischen Opern Frankreichs und Italiens geschaffen. So bedeutet dieses Jubiläumsjahr eines Werkes auch das Jubiläum einer Operngattung.

Die Staatsoper war sich ihrer Verpflichtung gegen den einst von seiner Vaterstadt in tragischer Weise vernachlässigten Berliner Albert Lortzing bewußt und bereitete dem Werk eine mustergültige Aufführung, in der (Spielleitung: Hanns Friederici) bei allem freien Ausspielen des Komischen doch der Geist der Anmut und beschwingten Heiterkeit das Spiel bestimmte. Heinrich Schlusnus sang mit adliger Tongebung den Zaren, dem man diesmal dankenswerterweise die leider meist gestrichene große Racheärie im ersten Akt gelassen hatte. Eugen Fuchs als ein durch köstliche Charakterkomik und geschmackvollen Gesang ausgezeichneter Bürgermeister, Carla Spletter, Erich Zimmermann, Otto Helgers, Michael van Roggen, der Chor und das Ballett verhalfen unter Robert Hegers musikalischer Leitung dem jugendfrischen Werk zu einem durch jubelnden Beifall bekräftigten Erfolg.

Noch eine in der Romantik verwurzelte komische Oper kam zur Aufführung, Marschners zwölf Jahre vor dem „Zaren" entstandener Einakter „Der Holzdieb". Wilhelm Rode lenkte durch die Neuaufführung im Deutschen Opernhaus die Aufmerksamkeit auf ein viel zu wenig beachtetes Werk von dankbarer Bühnenwirkung, über dem sichtbar der Geist Webers schwebt. Marschner hat die volkstümliche Handlung von der Überlistung eines trottelhaften Freiers durch das liebende Paar mit einer Musik umkleidet, die in der frischen Melodik, den Ensembles und der farbigen Instrumentation ihre Hauptwirkungen hat. Die Bearbeitung von Heinrich Burkhard und Otto Rombach überträgt den von dem Freischütz-Dichter Friedrich Kind geschriebenen Text ins Schwäbische, ohne daß man allerdings den Grund hierzu einsehen könnte. Alexander d'Arnals hatte für eine lebensvoll-realistische Inszenierung gesorgt, Paul Haferung schuf eine ländlich-anheimelnde Bühnenlandschaft und Irefi Rudolph, Hans Fidesser, Margarete Slezak, Wilhelm Schirp und Hans Florian sangen und spielten unter Otto Schäfers musikalischer Leitung mit spürbarer Lust an dieser romantischen Singspielwelt.

Hermann Killer.

Hannover: Aus unserem Opernhaus ist die Neueinstudierung von „Cavallerie rusticana" und „Bajazzo", die kraft einer naturalistischen Einstudierung sich eines guten Publikumserfolges erfreute, zu nennen. In der wiederaufgenommenen „Entführung aus dem Serail" stellte sich der neue Tenor unseres Opernhauses, Egid Toriff, als Belmonte vor, ohne freilich befriedigende Eindrücke zu hinterlassen. Als erste größere Neueinstudierung, die auch einen bedeutenden Kassenerfolg mit sich bringen dürfte, ist der „Rosenkavalier" zu nennen. Die äußerst prunkvolle szenische Einrahmung und eine unserer ersten Kräfte, Hilde Singenstreu, in der Titelrolle vermochten leider nicht ganz darüber hinwegzuhelfen, daß die musikalische Leitung Prof. Krasselts dem Werk nicht ganz gerecht wird. Sehr stark aufgetragene dramatische Effekte und eine Übersteigerung in den Klangstärken nehmen der Aufführung zur Zeit noch das, was unseres Erachtens ihr besonderen Reiz geben müßte.

August Uerz.

Mannheim: Mit der zweiaktigen Oper „Spanische Nacht" hat der Kölner Kapellmeister Eugen Bodart eine Bereicherung des Repertoires der Spieloper geschaffen. Er nennt sein Werk heitere Oper und hat ihm damit den passendsten Namen gegeben. Die Komik liegt nicht in einzelnen Typen oder Gestalten, sondern in der gesamten Anlage und Verwicklung. Es handelt sich um eine harmlos vergnügliche Verwechslungsgeschichte, in der der Hauptmann der Wache die Hauptrolle spielt. Er mußte bei einem verunglückten Liebesabenteuer flüchten, wird von seinen eigenen Leuten verfolgt und flüchtet in den Garten der schönen Isabella. Diese aber erwartet ihren Geliebten, von dem der Onkel und Vormund nichts wissen will. Der Onkel überrascht den Hauptmann und wird von ihm durch eine fürchterliche, rührende Lügengeschichte gewonnen. Der leidenschaftliche Liebhaber kommt hinzu und prompt werden beide miteinander verwechselt. Es entstehen komische Verwicklungen, aus denen der Hauptmann durch eine kleine Erpressung den Ausweg findet. Dem Inhalt und dem Text nach hat die Oper kein

spanisches Kolorit, sie könnte überall spielen. Erst Bodarts kammerspielartig feine Musik gibt dem Werk die Stimmung der warmen Sommernacht, in der alle Linien weich werden und fließen. Einfallsreich, anspruchslos, aber ansprechend melodiös und geschickt instrumentiert geht sie in vorwiegendem langsamen tänzerischen Rhythmus vorüber. Wirkungsvoll, ohne aufdringlich zu werden, sind die komischen Effekte herausgearbeitet. Alle Gestalten sind in die humorvolle Deutung eingespannt, Sieger bleibt am Ende die zärtlich lyrische Innigkeit.

Für die Uraufführung setzten sich Karl Elmendorff als musikalischer Leiter und Friedrich Brandenburg als Regisseur liebevoll und sorgsam ein. Nur fünf Darsteller und kein Chor werden gefordert. Theo Lienhardt in der Hauptrolle als Hauptmann der Wache, Käthe Dietrich als Isabella, Franz Koblitz als Liebhaber, Gussa Heiken als schelmische Zofe Floretta und Heinrich Hölzlin als alter Onkel in steifer Grandezza sicherten dem Werk einen großen Uraufführungserfolg. Der anwesende Komponist wurde herzlich gefeiert. Bodart hat bis heute wenig Bühnenerfolge gehabt. Sicher wird dieses Werk, das auch für kleinste Bühnen möglich ist, weil es weder an die Technik, noch an die Zahl der Darsteller und an die Stärke des Orchesters hohe Anforderungen stellt, glücklicher sein.

Carl Josef Brinkmann.

München: Nach der planvollen Vorarbeit, die an der Bayerischen Staatsoper in der ersten Jahreshälfte unter der Leitung von Professor Clemens Krauß geleistet worden war, hatte sich eine Gruppe von Neuinszenierungen und Neueinstudierungen gebildet, die zwanglos in die traditionellen Opernfestspiele des Sommers übergeführt werden konnte. Diese wichen in ihrem Ablauf von sechs Wochen wesentlich vom üblichen Schema ab. Meisterwerke von Mozart, Wagner und Richard Strauß füllten je eine Woche aus, und zwar unter Benutzung der drei Staatstheater, so daß, besonders mit Rücksicht auf die überaus zahlreichen Besucher von auswärts und aus dem Ausland, eine erwünschte Abwechslung des Schauplatzes eintrat. Es wurde dadurch auch in einem deutlichen Rhythmus der Abwicklung doch Zeit gewonnen für Tiefenwirkung der gespielten Werke und für Umstellung auf anderen Stil. Die Folge war in der Tat ein „fließendes" Interesse, eine immer wieder neu angeregte Teilnahme, und der Besuch übertraf alle Erwartungen. Es kam dabei vor, daß man mehr fremde Sprachen hörte als die eigene. Die Begeisterung für den Stand der Aufführungen, die Höhe der musikalischen, dekorativen und technischen Leistungen war groß und allgemein. Außer der unmittelbaren Nachwirkung ist auch die Fernwirkung im Niederschlag der ausländischen Presse festzustellen gewesen.

Unter den aufgeführten Werken ließen sich, was das Inszenierungsalter betrifft, drei Abteilungen unterscheiden. Zu der jüngsten gehörten „Tristan und Isolde" (für den „Tag der deutschen Kunst" auf Anordnung des Führers neu einstudiert), „Der fliegende Holländer" und „Cosi fan tutte", ferner „Der Rosenkavalier" und „Salome", zur zweiten „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Don Giovanni", zur dritten „Idomeneo", „Figaros Hochzeit" und „Tannhäuser". Projektiert war außerdem eine Neugestaltung der „Ägyptischen Helena" nach der zweiten Fassung, doch hat die Erkrankung eines Hauptdarstellers einen Strich durch die Rechnung gemacht, und es mußte in aller Eile und mitten in den Anstrengungen der Festspielproben für Ersatz gesorgt werden. Was dabei herauskam, nämlich die „Ariadne auf Naxos" mit reizvollen, ganz aus dem Stil des Werkes empfundenen Bühnenbildern von Ludwig Sievert (Frankfurt am Main), war ein Musterbeispiel sinnvoller und tatkräftiger Zusammenarbeit. Die überlegene musikalische Leitung Clemens Krauß' war ebenso zu bewundern wie Inszenierung und Regie Rudolf Hartmanns und die Darbietungen der Sängerinnen und Sänger, allen voran Viorica Ursuleac (Ariadne) und Torsten Ralf (Bacchus), ferner Adele Kern (Zerbinetta), Hildegarde Ranczak, Hans Hermann Nissen, Felicie Hüni-Mihacsek, Luise Willer und Elisabeth Feuge. Die Mischung von Burleske und Pathos war geradezu ideal getroffen.

Den Löwenanteil des Erfolges hatte von den Dirigenten natürlich der Operndirektor Clemens Krauß, er hat aber auch, abgesehen von den ebenso glänzenden wie sorgfältigen Interpretationen, eine gewaltige Arbeit bewältigt und unerbittlich auf ein der Festspiele würdiges Ebenmaß der orchestralen, solistischen und chorischen Wiedergabe gesehen. Ein unvergleichliches Ereignis war „Der fliegende Holländer" unter Rich. Strauß, der dann leider aus Gesundheitsrücksichten auf die Leitung weiterer Aufführungen verzichten mußte. Eine Reihe von „Meistersinger"-Vorstellungen stand unter der abgeklärten und packenden Führung von GMD. Dr. Karl Böhm, Dresden, ebenso „Figaros Hochzeit". Großes Verdienst hatten auch die Staatskapellmeister Meinhard von Zallinger („Don Giovanni", „Tannhäuser" und „Meistersinger") und Karl Tutein, der wegen seiner Tätigkeit an der Zoppoter Waldoper erst später mit Mozarts „Idomeneo" in eindrucksvolle

Aktion trat. Kurt Barré und Rudolf Hartmann waren die erfolgreichen, vor einem anspruchs- oder erwartungsvollen Publikum aus aller Welt doppelt verantwortlichen Spielleiter. Was die Bühnenbildner Benno von Arent, Emil Preetorius, Ludwig Sievert, Rochus Gliese und die verewigten Meister Alfred Roller und Leo Pasetti in früherer oder neuerer Zeit für die Staatsoper geschaffen, fand bewundernde Anerkennung, in engem Zusammenhang damit aber auch die technischen und Beleuchtungswunder, die auf Baurat Albert Rall zurückzuführen sind.

Zu den Münchener Sängern, die wir hier nicht alle aufzählen können, wurden bedeutende Kräfte von anderen Bühnen herangezogen, so, außer schon genannten, Gertrud Rünger, Margarete Teschemacher, Wilhelm Rode, Alexander Svéd, Paul Schöffer, Martha Rohs, August Seider (Leipzig) u. a. Das Wesentliche ist ja bei solchen Festspielen, trotz hinreißender Einzelleistungen, nicht der Einzelne, sondern die gemeinsame künstlerische Hochspannung, das Außerordentliche einer Feierstimmung. Und diese hielt durch allgemeine und restlose Hingabe ungeschwächt an.

Heinrich Stahl.

Konzert

Berlin: Im Rahmen der Deutschlandreise des römischen Augusteum-Orchesters gab Bernhard Molinari zwei Konzerte in Berlin. In jahrzehntelanger Erziehungsarbeit hat er den Weltruf seines Orchesters begründet. Vor Jahresfrist lernten wir Molinari als Gastdirigenten eines Philharmonischen Konzertes als einen der diszipliniertesten Orchesterleiter überhaupt kennen. Es kennzeichnet die Umwälzung unseres Musiklebens im Zeichen der nationalsozialistischen Aufbauarbeit, daß neben dem repräsentativen Festkonzert des römischen Orchesters ein Abend mit besonderem Programm für Kraft durch Freude durchgeführt wurde.

Als hervorstechendstes Merkmal der römischen Musiker muß man den geradezu unvorstellbaren Wohlklang bezeichnen, mit dem sie jedes Werk umgeben. Das bedeutet nun nicht, daß bei unseren Orchestern Wohlklang nicht vorhanden sei, sondern es geht um eine ganz andere rassisch und landschaftlich bedingte Grundeinstellung der Musik gegenüber. Wo der deutsche Musiker charakterisiert und ausgeprägt Licht und Schatten verteilt, da holt der Italiener die packendsten Wirkungen aus vollendeter Schönheit und Harmonie. Auch der Instrumentalist muß in Italien ein Belcanto-Künstler sein. Monumentale Klangentfaltung erlebte man bei der Wiedergabe von Bachs gewaltiger Passacaglia in c in der großartigen orchestralen Einkleidung durch Respighi. Die Pastoral-Sinfonie Beethovens erschien in Molinaris Deutung anders, als wir es gewohnt sind. Man war jedoch auch hier von der Wiedergabe überzeugt, und das Werk gewann blühendes Leben bis in alle Nebenstimmen. Gerade hier erlebte man jenes klingende Piano, das sich nur als Krönung höchster Spielkultur ergibt.

Ein besonderes Geheimnis Molinaris sind die Steigerungen auf weite Sicht, die Crescendis. In dem Gewittersatz der Beethoven-Sinfonie in Rossinis Aschenbrödel-Ouvertüre, in Verdis Ouvertüre zu „Die sizilianische Vesper" gab er meisterliche Proben dieser Kunst, die den Hörer elektrisiert. Molinari entfesselte das Orchester dabei wie eine Naturgewalt. Die dramatisch durchglühte Wiedergabe der Tannhäuser-Ouvertüre stand gleichfalls auf einsamer Höhe. Molinari berücksichtigt in jedem seiner Konzerte auch lebende Komponisten, ein vorbildlicher Brauch, den wir unseren prominenten Dirigenten zur Nacheiferung empfehlen. Er spielte Werke von Porrino, Richard Strauß und Malipiero.

Wilhelm Furtwängler leitete die Philharmonischen Konzerte glanzvoll mit einem Brahms-Abend ein, der eine Wiederholung des Festkonzertes in Hamburg war. Die Dritte Sinfonie, das Doppelkonzert — unübertrefflich gespielt von Georg Kulenkampff und Enrico Mainardi —, die Akademische Festouvertüre und Ungarische Tänze bildeten die Vortragsfolge, die das Publikum zu ständig wachsender Begeisterung fortriß.

Herbert Gerigk

Die Reihe der großen Orchesterkonzerte leitete Eugen Jochum mit den Philharmonikern ein. Karl Höllers Frescobaldi-Variationen, die im vorigen Heft der „Musik" eingehend beschrieben wurden, bestätigten in der geist- und temperamentvollen Wiedergabe Jochums das bedeutende Talent des jungen fränkischen Meisters, dessen ursprüngliches Musikantentum in dieser Aufführung ebenso zur Geltung kam wie sein souveränes handwerkliches Können und sein stark ausgeprägter, zu polyphoner Gestaltung drängender Formwille. Brahms' erste Sinfonie erfuhr eine gesammelte und gestraffte Deutung, und Wilhelm Kempff spielte mit schöpferischer Nachgestaltung Beethovens c-Moll-Klavierkonzert.

Bruckners „Siebente" führte Fritz Zaun auf, jetzt der ständige Dirigent des Landesorchesters. Der erste Abend dieses beachtlichen Sinfoniezyklus bescherte uns als Uraufführung die „Festliche Musik" des Kölner Komponisten Kurt Rehan, ein mit enormen Klangmassen arbeitendes Werk, das zu rauschend-hymnischem Abschluß gesteigert ist und starken Regerschen und Pfitznerschen Einschlag aufweist. Solistin war Elly Ney, die mit zarter Verhaltenheit Mozarts B-Dur-Klavierkonzert spielte.

Vier große Chorkonzerte werden in diesem Konzertwinter erneut die Arbeitsgemeinschaft des Bruno Kittelschen Chores und des Philharmonischen Orchesters erweisen. Die „Jahreszeiten" Haydns ewig junges köstliches Alterswerk, erstand auf dem ersten Konzert in einer beschwingten, von den gleich hohen Leistungen des Chores, des Orchesters und der Solisten — Helene Fahrni, Walter Ludwig und Rudolf Watzke — getragenen Wiedergabe unter Bruno Kittels sorgsamen und auf dramatische Verlebendigung des epischen Tongeschehens bedachten Leitung.

Die „Stunde der Musik", diese überall im Reich als Vorbild und Anregung gewertete Einrichtung tatkräftiger Künstlerförderung, begann ihr viertes Jahr. Aus dem Berliner Konzertleben ist diese sonntägliche musikalische Feierstunde in der Singakademie nicht mehr wegzudenken. Als „Pate" junger Künstler spielte Georg Kulenkampff Bachs C-Dur-Sonate für Violine allein und in Gemeinschaft mit Siegfried Schultze Pfitzners E-Moll-Sonate für Violine und Klavier. Der Musikpreisträger der Stadt Berlin, der begabte Baritonist Günther Baum, sang u. a. als Uraufführung vier ernste Trinklieder von Hermann Simon, betitelt „Die Seele des Weines". Simon gestaltet hier mit seiner ernsten, hintergründigen, durch eine feine Abstimmung von Gesang und Klaviersatz gekennzeichneten Kunst. Bei der zweiten dieser Veranstaltungen stand als „Patin" die junge New Yorker Sopranistin Rose Bampton auf dem Podium der Singakademie, eine Sängerin, bei der sich die leuchtende Stimme, der beseelte Vortrag und der Zauber der Persönlichkeit zu einem zwingenden künstlerischen Gesamteindruck einen. Maria Neuß, gleichfalls Trägerin des Berliner Musikpreises, zeigte ihre feine, klare Geigenkunst auch in César Francks A-Dur-Sonate, bei der Wolfgang Brugger den Klavierpart versah.

Die Fülle der Solisten-Konzerte gestattet nur flüchtige Streiflichter auf das in diesen Wochen hochflutende Berliner Musikleben. Ein japanischer Pianist Noboru Toyomasu gab einen Bach-Abend mit der seiner Rasse eigentümlichen, erstaunlichen Einfühlung in deutsche Kunst und meisterhaftem technischen Können. Claudio Arrau fesselte durch sein immer noch reifer gewordenes, aus der Tiefe künstlerischen Erlebens nachschaffende pianistisches Können seine zahlreiche Gemeinde auf einem Brahms-Abend. Julius Dahlke brachte auf seinem Klavierabend eine Sonate von C. H. Grovermann zur Uraufführung, ein Werk, das in seiner formalen Bestimmtheit, seiner männlichen Haltung und zügigen Linienführung aufhorchen ließ.

Von den Sängern weckte Gerhard Hüsch durch seine Gesangskultur Begeisterung, in Vera Littner-Koch lernte man eine berufene Liedersängerin, in Gerty Molzen eine feinsinnige Mezzosopranistin kennen, und der Pariser Tenor Georges Thill, der mit einer in der Höhe hell schmetternden Naturstimme begabt ist, wußte an seinem Arien- und Liederabend durch die Art zu gefallen, wie er auch in bekannten Opernmelodien etwas vom Wesen des französischen Chansons anklingen ließ.

Hermann Killer.

Bremen: Den Konzertwinter eröffnete hier der „Bremer Lehrer-Gesangverein" mit einer Festaufführung anläßlich seiner 50 Jahrfeier. Mit Brahms' „Rinaldo"-Kantate und Bruchs „Frithjoff" war die Vortragsfolge einer Werkgattung gewidmet, die der Lehrer-Gesangverein dank besonderer geistiger und musikalischer Spannkraft seit jeher vornehmlich in Bremen betreut hat. In schönem, gut abgestimmtem Zusammenwirken mit dem Staatsorchester, zu dem sich als Solisten Maria Lauterbach (Berlin), Helmuth Melchert (Berlin) und Ernst Hölzlin (Bremen) gesellten, bewies der „Bremer Lehrer-Gesangverein" unter Richard Liesche, daß seine oft bewährte elastische Darstellungsfrische ihm auch heute im niedersächsischen Männerchorbereich unbestrittene Führerstellung sichert. An der Spitze seines herrlichen Domchores brachte Richard Liesche am ersten „Bremer Musikabend" als Vorklang zum Berliner Kirchenmusikfest zeitgenössische Chormusik. Neben sehr gediegenen Arbeiten von M. M. Stein und der reifen Claudius-Motette Karl Gerstbergers fesselte besonders die Uraufführung der a-cappella-Messe von Werner Penndorf. Überschäumende Erfindungsfreude und ein wenig überbetonte Neigung zu scharfem, übergangslosem Nebeneinanderwirken ausgeprägter Gegensätze, für die Penndorf sich viel Stilelemente zwischen vorgregorianischer Melosbildung und impressionisti-

scher Klangformung nutzbar macht, präzisieren den Gesamteindruck dahin, daß hier eine wertvolle schöpferische Kraft nach stilvoller Bändigung verlangt.

Im ersten Philharmonischen Konzert trat Helmuth Schnackenburg die Nachfolge Ernst Wendels mit einer glanzvollen Aufführung von Bruckners 7. Sinfonie an. Schnackenburgs frischer, gegenwartsnaher Darstellungswille ließ das auch in seinen mystischen Bezirken so strahlende Brucknerwerk zu einer reifen, durch ihre junge, unbelastetete Angriffsfreudigkeit besonders bezwingenden Wiedergabe gelangen. Die Philharmonischen Kammermusiken leiteten mit dem Berliner Fehse-Quartett ein. Eine gute Einführung ihres Konzertringes durfte auch die „Bremer Kulturgemeinde" verzeichnen: Else C. Kraus' charaktervolles Beethovenspiel („Les Adieux") und Sibylla Plates hochentwickelte Liedkunst warben eindringlich für werthaltige Verbreiterung unserer Musikpflege.

Neuerer italienischer Musik (Mulé, Porrino) brachte das römische Kammerorchester unter Maestro Luigi Toffolo einen starken Erfolg, an dem Ornella Politi-Santoliquido mit ihrer herrlichen Meisterung des Klavierpartes von Respighis „Tokkata für Klavier und Orchester" hervorragenden Anteil hatte. Alte Meister spielten auf alten Instrumenten Ernst Doberitz (Viola d'amore und pomposa), Erwin Grützbach (Gambe, Cello) und Dr. H. J. Therstappen (Spinett) als „Hamburger Kammertrio", glücklich unterstützt durch R. Rothensteiner-Bremen (Bach-Fagott). Alfred Lueder und Hans Kruschek, die beiden hochbegabten jungen Bremer Künstler, hatten sich zu einem gehaltvollen Violinsonaten-Abend verbunden.

Fritz Piersig.

Bochum: Eine großangelegte Bochumer Musikfestwoche, die von allen musikalischen Kulturorganisationen der Stadt gemeinsam durchgeführt wurde, darf ihrer neuartigen Idee halber vorbildliche Bedeutung beanspruchen. Alle Gebiete privaten und öffentlichen Musizierens, vom Männerchor bis zum Sinfoniekonzert, von der Jugendmusik bis zur Oper, waren an der Gestaltung der von Kreischorleiter Paul Folge künstlerisch geleiteten Festwoche beteiligt. Das brachte eine Annäherung und festliche Sammlung aller singenden und musizierenden Menschen einer ganzen Stadt mit sich, wie sie gerade für die städtische Musikpflege von Wichtigkeit ist, da ja in ihr die einzelnen Bereiche des Musizierens oft noch allzu getrennt nebeneinanderstehen. Besinnliche Kammermusik im stillen Klang alter Instrumente zu Beginn, eine Chorfeier von Tausenden Sängern am Abschluß: damit ist der weite Kreis der zahlreichen Veranstaltungen bezeichnet, die sowohl in die Breite der Massenwirkung, wie in die Tiefe eines besinnlichen Musik-Erlebnisses hineinstrebten und so nicht nur eine Verbreiterung des Musik-Interesses, sondern auch eine Vertiefung der Musik-Liebe bewirken konnten. Als wichtigste Werke sind aus den künstlerischen gehaltvollen Programmen der zahlreichen Konzerte Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", die der städtische Gesangverein unter Leopold Reichwein zu musikalisch schöner und ausdrucksmäßig reifer Darstellung brachte, und Telemanns Oratorium „Die Tageszeiten", von Paul Folges Madrigal-Chor dargeboten, zu nennen, während Ludwig Webers neues Chorgemeinschaftswerk „Wir schreiten" der „Feier des Volkes" den sinnvoll krönenden Abschluß gab. Der Erfolg des Bochumer Unternehmens und seines kulturell wichtigen neuen Musikfestgedankens dürfte zur Nacheiferung anspornen.

Wolfgang Steinecke.

Hannover: Das Konzertleben der niedersächsischen Hauptstadt läßt sich in dieser Saison nur zögernd an. Dennoch darf man gleich zu Beginn von einem künstlerischen Ereignis allererster Ordnung sprechen: das römische Augusteum-Orchester mit Bernardino Molinari an der Spitze hatte auf seiner Deutschland-Tournee auch in unserem etwas abseits liegenden Hannover einen unerhörten Erfolg zu verzeichnen. Namentlich die Wiedergabe von Beethovens Fünfter und dem „Meistersinger"-Vorspiel, wenn auch stellenweise aus einer anderen Empfindungswelt als der unseren geschöpft, bescherte dem herrlichen Orchester demonstrative Ovationen. — Im ersten Abonnementskonzert unseres von Prof. Krasselt betreuten Städtischen Orchesters, das Max Strub als Solist des Beethovenschen Violinkonzerts brachte, begegnete man in der „Pasacaglia und Fuge" des Hamburger H. F. Schaub dem vielbeachteten Werk eines Könners, das namentlich im zweiten Teil durch musikantische Kraft überzeugte, wenn ihm auch im ersten die Verquickung mit der Variationsform nicht überzeugend gelungen ist. — Das Berliner Fehse-Quartett setzte sich in seinem ersten Abend in der Hannoverschen Musikgemeinde u. a. für zwei Stadthannoveraner Komponisten, Otto Leonhart und Reinhold Schwarz, ein, deren f-Moll-Quartette eine freundliche Aufnahme fanden. Kirchenmusikalisch gab es zwei ausgezeichnete Gastkonzerte, neben einem Günther Ramin-Orgelabend ein Konzert des A-capella-Chors von Joh. Nep. David, der sich eines starken Erfolges

erfreute. Neben dem Augsburger Singschulchor waren auch die Regensburger Domspatzen mit dem gewohnten Erfolg bei uns zu Gast. Ein Orchesterkonzert von Fritz Lehmann und dem Niedersächsischen Landesorchester brachte fröhliche Romantik, so Schumanns Dritte und Regers Lustspielouvertüre. Enrico Meinardi-Rom spielte bei dieser Gelegenheit das Schumannsche Cellokonzert mit starker Einfühlung.

August Uerz.

Heidenheim: Unter den Musikveranstaltungen unserer Stadt aus jüngster Zeit ragt eine ausgezeichnete Opernaufführung der Deutschen Musikbühne (Figaros Hochzeit) hervor. Das Staatstheaterballett aus Stuttgart tanzte im Hof des Schlosses Hellenstein vor 3000 Zuschauern klassische und moderne Tänze. Ein Schloßkonzert des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern unter Kapellmeister Albert Hitzig mußte ausfallen, da Albert Hitzig während der Hauptprobe im Schloßhof ein Schlaganfall tödlich traf. In einem Festkonzert des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern gelangten neben klassischen Werken Kompositionen von Paul Esterl und Richard Süßmuth zur Aufführung. Esterl ist Mitglied des Landesorchesters und Richard Süßmuth ist Heidenheimer. Von den in Heidenheim lebenden Tonsetzern gilt als der Bedeutendste Richard Süßmuth, der mit einer Reihe von Werken für Orchester, für Klavier, für Klaviertrio und mit Liedern herausgekommen ist. Seine Serenata — Kapellmeister Albert Hitzig gewidmet — verrät sicheres Können und große Musikalität. Im langsamen Satz ist ein Solo für Geige verarbeitet. Meisterlich gelang Richard Süßmuth ein Stück für 4 Waldhörner, das demnächst das Waldhornquartett der Württembergischen Staatstheater zur Uraufführung bringen wird. Weiter schuf Richard Süßmuth Lieder und Chöre mit Begleitung verschiedener Instrumente. Besonders Texte von Dauthendey vertont er mit großem Einfühlungsvermögen. Süßmuth, selbst ein ausgezeichneter Klavier- und Orgelspieler, sowie Chordirigent, bevorzugt eine kämpferische Ausdrucksweise, wozu ihn ein solides handwerkliches Können und die bekannte schwäbische Gründlichkeit befähigen. Groß angelegt sind jeweils die langsamen Sätze, die eine Fülle und eine Tiefe von ergreifender Schönheit auszeichnet.

Karl Speidel schuf eine Reihe schöner Lieder, die in den Konzerten des von ihm geleiteten Sängerclubs ihre Uraufführung erlebten. Auch Bühnenmusik zu „Agnes Bernauer", zu „Engel Hiltensperger" und zu „Wilhelm Tell" schrieb der Tonsetzer für das in Heidenheim bestehende große Naturtheater, das 1937 45 000 Menschen besuchten und das seit seinem 14jährigen Bestehen 600 000 Besucher aufweisen konnte.

Als dritter Tonsetzer sei der städtische Musikdirektor Georg Seibert genannt. Er kam nach längerer Auslandstätigkeit und Mitwirkung im Darmstädter Theater nach Heidenheim. Zum Heidenheimer Schäferlauffest, einem uralten Heimatfest der östlichen Alb, schrieb Georg Seibert eine Schäfermusik für Dudelsack, Waldhorn, Geige, Klarinette und Singstimme. Ein Klaviertrio entstand jüngst im alten Stil, das schon mehrmals aufgeführt wurde.

Interessant ist noch zu wissen, daß auf Weisung des kunstbegeisterten Heidenheimer Oberbürgermeisters die Urschriften der Werke der Heidenheimer Tonsetzer in das städtische Archiv zur Aufbewahrung kommen. So wird in dem kleinen schwäbischen Albstädtchen auf musikalischem Gebiet tüchtig gearbeitet.

Karl Spahr.

Tanz in Berlin

Die „Stunde des Tanzes", eine gemeinnützige Einrichtung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, der Reichshauptstadt Berlin, der Kulturorganisation der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude und der Volksbühne, eröffnete ihre dieswinterlichen Veranstaltungen im Theater am Horst Wessel-Platz. Die erste Morgenfeier war getragen von der Günther-Schule-Berlin und der deutschen Tanzbühne. Außer Bewegungsspielen nach eigener Musik gelangten auch Tanzstudien nach Musiken alter Meister, wie auch nach volkstümlicher Musik zur Darstellung. Der Programmzettel unterrichtete den Zuschauer davon, daß mit dieser Morgenfeier den jungen Tänzerinnen „noch mitten im Werden" Gelegenheit gegeben werde, sich der Öffentlichkeit vorzustellen. Wurden z. T. von diesen Schülerinnen beachtliche Leistungen gezeigt, so muß man doch dagegen halten, daß ein Herausstellen mitten in der tänzerischen Entwicklung aus pädagogischen Gründen abzulehnen ist. Der Beifall, der bei solchen Schulvorführungen von Verwandten und Bekannten in besonders herzlicher Teilnahme freudig gespendet wird, kann

bei den davon Betroffenen allzuleicht den irrigen Glauben einer künstlerischen Reife erwecken, die noch gar nicht vorhanden ist und damit die weitere Entwicklung nachteilig beeinflussen. Getreu dem idealen Vorbild der bereits musterhaft arbeitenden Stunde der Musik müßte es Aufgabe der Stunde des Tanzes sein, wirklich unbekannte Tänzer, deren Werden abgeschlossen ist, durch Prominente vorstellen zu lassen. Schülervorführungen sind eine Angelegenheit der einzelnen Lehrinstitute, nicht aber der Stunde des Tanzes. Die deutsche Tanzbühne als „klassische und moderne Trainingsstätte für arbeitslose Tänzer" gab den im Anschluß genannten Nachwuchskräften Gelegenheit, sich der Öffentlichkeit zu zeigen: Ilse-Lore Wöbke, Erika Klütz und Erna Oehlmann. Den stärksten Beifall konnte sich Ilse-Lore Wöbke mit ihren gut durchgearbeiteten Tanzfolgen erringen.

In der zweiten Stunde des Tanzes gastierte die Solotänzerin der Berliner Staatsoper Erika Lindner. Auch in diesem Programm gestaltete sie wieder ihre Tänze ausschließlich nach deutscher Musik. Dieser Umstand und ihre blutsmäßige Abstammung von dem bewegungsfreudigsten und tänzerischsten deutschen Stamme, dem Bayrischen, verleiht ihr eine seltene Aufgeschlossenheit für die Impulse deutscher Musik. In ihren Tanzdichtungen wird die ganze Breite des Lebens im Erleben eingefangen und widergespiegelt in einer Intensität, die jeden Zuschauer in Bann schlägt. Jede einzelne ihrer Bewegungen ist so mit der Musik verwachsen, daß die eine oder die andere voneinander getrennt nicht mehr denkbar ist. Darum sind ihre Tänze eigenwertige Kunstwerke, ob sie nun zarte Lyrismen oder schalkhaften Humor wiedergeben. Was sie aber über alle anderen hinaushebt, ist die Verwirklichung des Deutschen im Tanz. Sie kann das, weil sie die Unbefangenheit des Blutes bewahrt hat.

Unter dem Stichwort „Deutsche Gymnastik" zeigte im Bachsaal die Bode-Schule ihre gymnastische und tänzerische Erziehungsmethode. Ausgehend von den verschiedenen Bewegungsstudien, die der Lockerung des Körpers dienen, wurde geschickt zum volkstümlichen Tanz übergeleitet. Körperspannungen und Stimmungswerte wurden sinngemäß in die gegebenen Themen verwoben. Die körperrhythmischen Übungen sind erfolgreich ihrem Ziel und ihrem Zweck zugeführt, Körperkräfte spielerisch zu entfalten und den Willensimpulsen den befreienden Ausdruck zu verleihen.

Im Bach-Saal stellte sich die junge Tänzerin Hanna Berger erstmalig den Berliner tanzinteressierten Kreisen mit einem eigenen Abend vor. Zu Eingang brachte sie drei Tänze nach Musik von Reger, Bach und Haydn, von denen der zweite wegen seiner Pseudogotik stark abfiel. Spannungsmäßig gut durchgehalten waren die Tänze „Sommer" und „Spätsommer" nach Robert Schumann und ukrainischen Volksmelodien, während „Sommer in Paris" in Äußerlichkeiten naivster Art hängen blieb. Völlig mißlungen sind Hanna Bergers „Gestalten unserer Zeit". Die Tänzerin ist hier in einer Vorstellungswelt von 1921 stecken geblieben. In jener semitisch verseuchten Zeit hätten ihre verkrampften Jammergestalten sicherlich Anklang gefunden. Wir müssen heute solche, einem marxistischen Minderwertigkeitskomplex entsprungenen Elendsgestalten ablehnen. Der musiklose Tanz „Trauernde Frau" ist überdies eine intellektuelle Verirrung. Hanna Bergers Tanzdarbietung „Krieger" ist völlig undiskutabel und ein schmählicher Affront für jeden Kriegsteilnehmer.

Für ihre Mitglieder veranstaltete die Berliner Konzertgemeinde in den Bismarcksälen in Spandau einen Tanzabend, der von den Solotänzern der Berliner Staatsoper Golly Caspar und Rolf Jahnke bestritten wurde. In künstlerisch ausgereiften Zyklen gestaltete mit rhythmisch wohldurchdachten Kunstmitteln Golly Caspar seelisches Erleben nach Musik von Schumann, Chopin und Brahms. Sie erzielte dabei reizvolle und eindrucksstarke Wirkungen. Imponierend in ihrer Herbheit und Kraft waren die Darbietungen Rolf Jahnkes. Klar und in bildhafter Strenge formte er seinen Sieger sowie „Landmann auf dem Felde" und „Maske und Gesicht", während er in „Zauberlehrling" und „Vagantenlied" seine Ausdrucksmittel durch Humor bereicherte. Zum Schluß brachte er eine tänzerische Charakterisierung von Sportstypen, wie Fußballer, Boxer und Leichtathleten. Mit Geschick bezog er typische Bewegungen dieser Sportarten in seinen Tanz ein, ohne das Tänzerische durch Übertreibung zu stören.

Im Kuppelsaal des Reichssportfeldes gab die Arbeitsgemeinschaft für die Tanzballade „Das Spiel von Tristan und Isolde" einen Einblick in das bisher Erarbeitete vor Vertretern des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, der Reichstheaterkammer Fachschaft Tanz, der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude, des Reichsüberwachungsamts, der Dienststelle Alfred Rosenbergs, der Presse und geladenen Ehrengästen. Die Textbearbeitung von Thilo von Throta greift zurück auf die originale Dichtung von Gottfried von Straßburg und den Fortsetzer des Fragments, den Meister Thomas.

Thilo von Throta durchsetzt seine Reim- und Wortkunst mit wundervoll aufklingenden lyrischen Elementen, die dem Sprachklang eigenartige musikalische Reize abgewinnen, die der Sprecher Aßmann geschickt zu klanglichem Leben zu verwirklichen verstand. Die Gesamtleitung hatte die Tänzerin Hilde-Gaard Iran, die sich in München auf dem Gebiet der Bewegungsregie einen Namen gemacht hat und die auch jetzt wieder den ihr vorausgehenden Ruf bestätigte. Die Hauptträgerin des Inhaltes dieser Tanzballade war Maria Hartmann. Von Natur wie geschaffen zur Verkörperung der blonden Isolde, gab sie dem seelischen Gehalt dieser Gestalt Wesen und Wert. Die lineare Grazie und Eleganz, die farbige Harmonie ihrer Bewegungskunst, ihr überaus feinnerviges Einfühlungsvermögen in die plastische Kunst der Gotik verliehen ihrer Gebärdensprache die unerhörte Einmaligkeit eines Gemäldes jener Zeit. Mit bezwingender Kraft gestaltete sie die glühende Leidenschaft jener Liebe, die über die Grenzen des Menschlichen hinaus schwingt in die Bezirke des Metaphysischen. Es war nicht leicht für ihre Partner, sich auf derselben künstlerischen Ebene zu halten. Hen Haas als Tristan, Robert Karlewski als Morold und König Marke und Tamara Krell als Isolde Weißhand erwiesen sich als brauchbare Tanztemperamente, die ihren Rollen die entsprechende Note zu geben wußten. Die musikalische Bearbeitung hatte Hermann Heiß übernommen, der in seiner Begleitmusik auf Themenmittel alterlicher Musik zurückgreift, deren Verarbeitung jedoch nicht ohne den Vorwurf der Stilwidrigkeit bleiben können.

Rudolf Sonner.

* Zeitgeschichte *

Etwas über die geschichtliche Aufgabe musikalischer Kunstbetrachtung*)

Eine notwendige Anmerkung zum Vorschlag eines Komponisten, die Kunstbetrachtung zu annullieren

Von Hans Rutz, Berlin.

„Die Zeitung ist nicht nur ein wichtiges Instrument der gesamten Öffentlichkeit, sondern auch ein Instrument in der Hand des einzelnen. Sie vermittelt ihm recht eigentlich und als erste das Erlebnis alles dessen, was wir Volksgemeinschaft, Lebensprozeß, Weltgeschichte und Zeitgeist nennen."

Rainer Schlösser.

Die heutige Situation musikalischer Kunstbetrachtung.

Es gibt Dinge, im menschlichen Zusammenleben genau so wie in der beruflichen Tagesarbeit, die ihre Zeit brauchen, um ihren Sinn erkennen zu können, auch ihrer Weiterentwicklung, wenn nötig, verantwortungsvoll eine Richtung zu geben. Dazu gehört alles, was irgendwie mit Kunst zu tun hat, dazu gehört auch der bekannte Erlaß von Reichsminister Dr. Goebbels, der bei der vorjährigen Tagung der Reichskulturkammer die Umgestaltung der „Kritik" in die „Kunstbetrachtung" verkündet hat. Mit der Verkündung trat automatisch, mit der selbstverständlichen Schlagkraft, die alle Neugestaltung und Umformungen heute auszeichnet, auch die Wandlung des „Kritikers" zum „Kunstbetrachter" ein. Hand in Hand damit ging eine sorgfältige Prüfung, welche Schriftleiter, die bisher zu Fragen der Kunst Stellung nahmen, den neuen Anforderungen charakterlich und ihrer Ausbildung nach auch weiterhin gewachsen sind. Es muß in unserem Zusamenhang, da anscheinend notwendig, auch hier ausdrücklich wieder betont werden, daß dabei die Frage der fachlichen Vorbildung eine entscheidende Rolle gespielt hat. Man kann heute sagen, daß nunmehr in ganz Deutschland auch niemand mehr über Musikfragen im allgemeinen, besonders aber Kunstbetrachtungen schreiben darf, der den neuen, genau durchgearbeiteten und überlegten Forderungen sich nicht gewachsen zeigte.

---

*) Gerade noch rechtzeitig vor Redaktionsschluß erhalten wir den vorstehenden Artikel von Hans Rutz, der sich mit einer brennenden Tagesfrage auseinandersetzt, die Komponisten, ausübende Künstler und Musikbetrachter in gleicher Weise angeht. Mit der Veröffentlichung dieses Beitrages betrachten wir die Frage keineswegs als abgeschlossen. Es wird notwendig sein, noch eingehend auf das Thema zurückzukommen.

Die Schriftleitung.

Für die musikalische Kunstbetrachtung kam es nun in der Praxis darauf an, sich der neuen Lage gewachsen zu zeigen. Es gab vielleicht da und dort Augenblicke vorübergehender Unsicherheit, im ganzen aber zeigte sich sehr schnell, daß die Wandlung der Kritik zur Kunstbetrachtung in ihrem eigentlichen Sinne richtig verstanden worden war. Auf eine Formel gebracht, heißt sie: das Kunstleben hat sich in der Presse nicht in seine ästhetischen und ästhetisierenden Bestandteile aufzulösen; es hat vielmehr der Verantwortungsmaßstab vor Volk und Kultur zu gelten. Das bedeutet in die Praxis musikalischer Kunstbetrachtung übertragen nichts anderes als: das gesunde Neue, das der Nachwuchs an schöpferischen und nachschöpferischen Kräften hervorbringt, muß sorgsam einer breiteren Öffentlichkeit bekanntgemacht werden, das große Erbe unserer musikalischen Kultur und seine Pflege soll lebendigen Widerhall, und seine verschiedenen Interpretationen sollen ihren sinngemäßen Einbau in die großen Zusammenhänge finden.

Um zum Ausgang wieder zu kommen: die musikalische Kunstbetrachtung, wie die Kunstbetrachtung überhaupt, steht augenblicklich in einer Zeit der Bewährung und Festigung. Das ist die heutige Situation für sie im Großen gesehen. Alle Nebenfragen, wie sie gerade für die Betrachtung des so verzweigten und vielgestaltigen deutschen Musiklebens typisch sind und — das weiß jeder, der etwas in die Dinge hineinsehen kann — ihrer speziellen Lösung noch harren, werden, wenn es an der Zeit ist, ebenfalls in Angriff genommen werden. Wie Peter Raabe in seiner Rede bei der letzten Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" in Frankfurt/Darmstadt schon angekündigt hat, wird für diese Sonderfragen der musikalischen Kunstbetrachtung, wie für viele andere des deutschen Musiklebens überhaupt, eine Aussprachemöglichkeit auf der ersten Reichstagung der deutschen Musik (?) gegeben sein.

Keine Diskussionsbasis, aber ein Anlaß.

Wie schon gesagt, war es anscheinend notwendig, auf diese heutige Situation der musikalischen Kunstbetrachtung des Näheren einzugehen. Den Anlaß zu unserer Anmerkung, leider nicht die geeignete Diskussionsbasis, lieferte der Leipziger Komponist Helmut Meyer von Bremen mit einem Artikel „Deutsches Musikschaffen im Spiegel der Rede des Führers zur Einweihung des ‚Hauses der Deutschen Kunst'" („Die Musik-Woche", Nr. 37). Wahrlich, ein vielversprechendes Thema, ein kühnes Unternehmen dazu, es in einem Aufsatz gewöhnlichen Leitartikel-Formats zu behandeln. In Wirklichkeit aber bedeutet dieser Aufsatz weiter nichts, wenn man sich durch den Wust ideologisch-verbrämter Ansichten über das Musikschaffen seit Wagner bis heute hindurchgearbeitet hat, als die Feststellung, daß auch die musikalische Kunstbetrachtung nur dazu da ist, um die Entwicklung und das Vorwärtskommen des jungen Komponisten zu hemmen, ihn zu schädigen. Selbstverständlich ist, um auch der positiven Seite der Ansichten Meyer von Bremens gerecht zu werden, auch manches vollkommen Richtige dabei. So die alte Wahrheit, daß nicht der Stil den Wert einer Komposition entscheidet, sondern ihr schöpferischer Gehalt. Nur wird diese Wahrheit ebenfalls in einen Zusammenhang gebracht, der sie eher wieder verdunkelt als klar und eindeutig herausstellt. „Die Stilfrage muß nur für die Musikgeschichte Bedeutung haben, und nicht für die Bewertung musikalischer Kunstwerke." Und gleich anschließend: „Eine stilreine Sprache zu sprechen ist handwerkliche Voraussetzung für jeden Komponisten." Die Stilreinheit, wie überhaupt der Stil, ist jedoch keineswegs nur mehr eine „handwerkliche Voraussetzung", sie ist bereits Ausdruck einer inneren Überzeugung, sofern sie eben der schöpferischen Aussage-Kraft in einer ganz bestimmten Weise adäquat ist. Ich führe diesen Punkt (als einzigen aus der Reihe, der Kern-Anlaß unserer Betrachtung kommt gleich) deshalb an, weil wir hier bereits eines der vielen, vielen Mißverständnisse vorzuliegen scheint, die gerade bei der Kunstbetrachtung neuer Werke aufkommen können. Es ist doch so. Wenn man eine geistige, eben eine schöpferische Spannkraft aus einem neuen Werk spürt, dann setzt man sich, ohne zunächst überhaupt an die Stilfrage zu denken, hin und schreibt, und wenn es nur ein paar Zeilen sind, begeistert seinen Eindruck nieder. Entweder fällt dann die Stilfrage überhaupt unter den Tisch, oder sie kommt in zweiter Linie, von Rein-Handwerklichen noch gar nicht zu reden. Fühlt man sich aber beim besten Willen nicht angesprochen (immer vorausgesetzt, daß es sich um ein Werk handelt, das den Maßstab einer Kunstmusik beanspruchen kann oder von sich aus beansprucht), dann allerdings mag es vorkommen, daß man zum Schein, um sich nicht deutlicher auszudrücken, die Stilfrage mehr als dann überhaupt nötig wäre in den Vordergrund schiebt. Im übrigen gehört diese Möglichkeit zum Mißverständnis (und welcher Kunstbetrachter hätte dies nicht schon mit einem Komponisten im Gespräch erörtert!) durch-

aus zu **den** Teilen des Aufsatzes von Meyer von Bremen, über die sich diskutieren läßt. Etwas ganz anderes allerdings hat es mit der Forderung auf sich, die Meyer von Bremen schließlich als Quintessenz seiner Erörterungen findet: **die musikalische Kunstbetrachtung überhaupt fallen zu lassen!** Es sei ja doch nicht möglich, die auch in der Betrachtung immer noch spürbare „Kritik" um „noch etwas Wenigeres" in ihrer stets schädigenden Stellungnahme einzuengen. Denn schon zum rechten Betrachten, wie sich gezeigt habe, reiche ihre Fähigkeit durchschnittlich nicht aus. Maßnahmen in **dieser** Richtung seien auch deshalb zwecklos, „weil damit der fragliche Nutzen, den die Kritik (lies Kunstbetrachtung) bisher hatte, auch noch weiter eingeschränkt würde". Kurz und gut, welchen unersetzlichen Wert hat denn die Kritik überhaupt (Meyer von Bremen spricht immer von „Kritik") für die Kunst? Das Volk erkennt ja selbst die Leistung seiner Künstler und „sagt sie weiter", die Konzertveranstalter könnten sich untereinander Auskunft geben über die Fähigkeit der zu engagierenden Künstler usw. Der völlig überflüssige Stand der musikalischen Kunstbetrachter kann also annulliert werden! Bis sich eine andere Tätigkeit „außerhalb des öffentlichen Musiklebens" für ihn gefunden hat, bis dahin könne ja eine vorübergehende Besteuerung der Musiker — wenige Pfennige pro Woche und Kopf genügen da! — den nötigen Unterhalt für ihn während dieser Übergangszeit aufbringen. Die Verlage würden so die Gehälter für ihre Musikreferenten einsparen, dafür könnten die Inserate, durch Einführungen von Musikern ergänzt, verbilligt werden usw. Diesen, einen ganzen Stand beleidigenden, völlig unüberlegten Vorschlag nennt Meyer von Bremen „die schönste Lösung" des Problems. Es ist dazu nichts weiter zu sagen. Die auf diesen Gesinnungsstil nötige Stellung hat übrigens schon der Dresdener Musikschriftsteller Dr. H. **Schnoor** genommen, ebenfalls in der „Musik-Woche", Nr. 40. Da diese „schönste Lösung" wohl nicht so ohne weiteres in Angriff genommen werden kann, fordert Meyer von Bremen die Einrichtung von Kritiker**schulen**, deren Absolvierung Voraussetzung für die Ausübung der Kunstbetrachtung sein muß. Wer wird ihm hier nicht zustimmen? Es ist gar kein Zweifel, daß eine zentrale Ausbildungsmöglichkeit des künftigen Musikschriftleiters viel einheitlicher als es bisher bei der Vielzahl der musik-journalistischen Ausbildung möglich war, den **Stand** formen würde. Freilich, der gerade für die Zeitung schreibende Musikschriftleiter ist in erster Linie Journalist, in zweiter erst praktischer Musiker. Seine Fähigkeit resultiert hauptsächlich aus einer Gefühlsbegabung künstlerischen Dingen gegenüber, einem Fingerspitzengefühl, das freilich eine solide handwerkliche Basis haben, vor allem aber in einer charakterlichen Sauberkeit festen Halt finden muß.

Warum also musikalische Kunstbetrachtung?

Sieht man von der Form ab, in der Meyer von Bremen seine Forderung faßt, die musikalische Kunstbetrachtung überhaupt fallen zu lassen, so bleibt — und dies machte eben eine Erwiderung als Feststellung notwendig — immer noch sachlich unverständlich, wie ein im praktischen Musikleben stehender Komponist, dem die Tatsache „Öffentlichkeit" doch kein leerer Begriff sein kann, zu solcher Schlußfolgerung überhaupt kommen kann. Zugegeben: es gibt im Rahmen der grundsätzlichen von Staats wegen vorgenommenen Neuordnung der Kunstbetrachtung noch Einzelfragen zu lösen. Auch für sie wird die Zeit noch sorgen. Zugegeben auch, daß gerade die Musik als die „unfaßlichste" unter den Künsten einer musikalischen Kunstbetrachtung ganz besondere Aufgaben stellt, ihre Ausrichtung als Volk und Kultur verantwortlich nicht so klar und eindeutig abgegrenzt und festgelegt werden kann wie beispielsweise die Betrachtung des Bühnenwerkes oder gar des Films. Schon die Frage, welche Musik kann als Volk und Kultur verpflichtet angesehen werden, und weshalb, führt im Gegensatz zur gleichen Frage anderen Künsten gegenüber von vornherein in den eigentlichen Kernpunkt der Stellungnahme jeder Musik gegenüber: das ist die Frage nach dem Wesen der Musik, was ihre Kraft ist und wie sie wirkt, nämlich bildend und in die Höhe führend oder bloß Instinkte anregend, die nur allzu schnell geneigt sind, gerade in der Musik als der Sprache des Gefühls und seiner sämtlichen Unterabteilungen Nährboden zu finden. Hier zu sondern, zu klären, darin liegt für die Volk und Kultur verantwortliche musikalische Kunstbetrachtung die eigentliche Aufgabe. Leinwand und Bühne können allein vom Stoff her volkliche, ja staatserhaltende Gesichtspunkte verfolgen, denn überall wirkt hier das Wort als ganz klare und unzweideutige Begriffs-Formulierung in ganz bestimmter Richtung. Die Musik als Sprache des Gefühls ist schon rein als Material besehen, völlig frei von jeder begrifflichen Bindung, das ist ihre Größe, ihre Macht, ihre Unmittelbarkeit, zugleich auch ihre Unnah-

barkeit. Wenn man sich über die Aufgaben der musikalischen Kunstbetrachtung unterhält, dann muß man von dieser Grundlage ausgehen, nämlich vom Wesen der Musik. Für diesmal sei hier nur gefolgert: dies alles grundsätzlich erkannt und in Rechnung gestellt. Wo beginnt also die Aufgabe der musikalischen Kunstbetrachtung und ist sie eine geschichtliche Notwendigkeit? Ohne Zweifel, die geschichtliche Notwendigkeit entscheidet. Ihre Aufgabe beginnt mit jedem Konzert, ganz gleich welcher Form, welchen Inhalts, ob neue, das heißt nun öffentliche Anerkennung werbende, ob klassische Musik, die bereits kultureller Besitz des Volkes ist. Im letzteren Fall interessiert sich die Öffentlichkeit für die Art der Darstellung, sie will in diesem Zusammenhang auch erfahren, was der Komponist gewollt hat und wie der vermittelnde Künstler dieses Wollen auffaßt, in sich selbst zum neuen lebendigen Leben gebracht hat. Unter den Hörern sitzen nun diese Kunstbetrachter und nehmen sich heraus, ihre eigene Meinung zu einer allgemeinen zu erheben; denn sie schreiben in der Zeitung darüber und beeinflussen nicht bloß ihre Leser, sondern auch, man höre und staune, die Komponisten selbst, die aus der Betrachtung eine „Kritik" lesen und nun unsicher werden und gar nicht mehr wissen, wie sie es nun eigentlich richtig machen sollen. So jedenfalls nimmt sich diese Tätigkeit des Betrachters anscheinend in vielen Köpfen aus; denn sogar Meyer von Bremen denkt und schreibt so. Zur Beeinflussung des Komponisten durch eine Kunstbetrachtung ist nur zu sagen: alle großen Komponisten konnten es dank ihrer schöpferischen Aussage-Kraft mit Nietzsche halten, der da sagte, was man wird, wird man trotzdem! Sicher, sie haben, wie viele Beispiele zeigen, oft einen kleinlichen Kampf gegen das Unverständnis der Tagesschreiber führen müssen, aber daß einer unter ihnen deshalb auch nur einmal an sich unsicher geworden ist, dafür gibt es in der ganzen Musikgeschichte kein einziges Beispiel. Sie haben alle gewußt, was sie wollten, und sind trotz aller Widerstände, hinter denen im übrigen immer geschichtliche Auseinandersetzungen standen, jeder auf seine Weise groß geworden und in die Geschichte eingegangen. Es heißt geradezu die Dinge auf den Kopf stellen, wenn heute in einem Zeitalter, in dem der Staat mit allen Mitteln, auch mit der Wandlung der Kritik in die Kunstbetrachtung, dem schöpferischen Willen den Weg ebnet, ein Komponist behauptet, die Kunstbetrachtung, d. h. die in ihr versteckte Kritik sei sozusagen daran schuld, wenn es keine Genies mehr gäbe!

Der Kunstbetrachter schreibt seinen Eindruck nieder. Er scheint nur zu betrachten, in Wirklichkeit übt er also Kritik. Sie fühlt jedenfalls Meyer von Bremen aus den Betrachtungen heraus. Also ist es genau so wie ehedem? Der Kritiker also immer noch kleiner Rezensent, der sich irgendeine „Richtung" zum Maßstab nimmt und danach „richtet"? Wer so denkt, der hat eben die Entwicklung der letzten Jahre nicht mitgemacht. Der hat eben nicht bemerkt, daß mit der Kunstbetrachtung die Einschaltung des einzelnen Kunstbetrachters, seiner „Ansicht", in die große Verantwortung, die der Staat auch von ihm dem Volk gegenüber fordert, vor sich gegangen ist. Sicherlich gehen die Meinungen in Fragen zweiter Ordnung auseinander. Daran aber zu zweifeln, daß die große Linie, nämlich die Verantwortung vor Volk und Kultur, auch heute noch nicht in der Musikpresse eingezogen ist, ist einfach eine Unterstellung. Auch die Tatsache, daß aus der Betrachtung eine Stellungnahme herausgelesen werden kann, ändert an dieser Grundhaltung der Musikbetrachtung gar nichts. Sie liegt einfach in der Natur der Sache. Denn auch die Betrachtung, ja sogar jeder völlig objektiv vorgebrachte Bericht, birgt immer noch ein Meinungs-Minimum in sich. Wenn man aus der Kunstbetrachtung auch dieses Meinungs-Minimum hätte ausschalten wollen, dann wäre ganz sicher ein anderer Weg eingeschlagen worden. Die große Linie (siehe oben!) liegt also fest, und sie fordert geradezu vom Betrachter in solchen Fällen, in denen eine „entartete" Richtung wirkt, sogar eine ganz unzweideutige Stellungnahme. Daß diese Dinge gerade in der Musik sehr schwierig sind, ist schon gesagt worden. Jedenfalls die Kunstbetrachtung besteht, und daß das so ist, hat seinen guten Grund.

Ihr ist in der Tagespresse eine ganz bestimmte Aufgabe zugewiesen. Wie die Presse überhaupt, so ist auch die Kunstbetrachtung ein wichtiges Glied in der Organisation des modernen Zusammenlebens. Die Zeiten, in denen die Barden von Ort

zu Ort zogen, in ihren Liedern dem Volke Künder seiner Seele waren, das Lied wirklich von Mund zu Mund ging und lebendiges Eigentum des Volkes wurde, sind eben vorüber. Leider, aber es ist so. Die Fragen, die heute ein hochentwickeltes Musikleben stellt (man mag zu seinen Formen stehen, wie man will), müssen in jeder auch nur möglichen Form ständig und täglich vor der Öffentlichkeit erörtert werden. Die Folgen, die eine Entfernung der musikalischen Kunstbetrachtung aus der Tagespresse und ihr Verweisen in die Musik-Zeitschrift haben könnte, sind unabsehbar. Zu dem Wort des Reichsdramaturgen über die Bedeutung und die Aufgabe der Presse, das wir als Motto zu unserer Betrachtung gewählt haben, ist eigentlich gar nichts, auch von der besonderen Aufgabe der Musikbetrachtung aus, hinzuzufügen. Es ist vielleicht in unserem Zusammenhang dahin zu ergänzen, daß der Kunstbetrachter sich als Mittler zwischen der Kunst, ihren Trägern und der Öffentlichkeit fühlt, als Helfer, als Kamerad. Das ist seine Verpflichtung der Gegenwart gegenüber, ganz zu schweigen von der geschichtlichen Aufgabe, die auch für die Kunstbetrachtung aus diesem Wort Rainer Schlössers ohne weiteres zu schließen ist.

Zum Schluß ein Vorschlag, zu dem mich die Tatsache ermutigt, daß gerade von Künstlerseite, und hier gerade wieder vom Nachwuchs, die Notwendigkeit einer Kunstbetrachtung in der Tagespresse betont, ja sogar als kulturnotwendiges Mittel einer Sonderung des Guten vom Schlechten gefordert wird. Es möge einmal ein im deutschen Musikleben anerkannter und weithin geachteter Künstler zu dieser Frage Stellung nehmen. Ein Künstler, dessen Name Gewicht und Rang hat. Und zwar möglichst beide Hauptfragen, die hier nur angeschnitten werden konnten, aufgreifen, welche Aufgabe die Tagespresse seiner Meinung und Erfahrung nach dem Musiker-Nachwuchs, dem schöpferischen wie dem nachschöpferischen, und dem großen Erbe unserer Musikkultur gegenüber hat. Anders ausgedrückt: welche Verpflichtung hat die Kunstbetrachtung in der Tagespresse als Ausdruck einer lebendigen, gegenwärtigen Musikpflege vor der Vergangenheit und der Zukunft der deutschen Kultur?

Münchner Turmmusik

Von Friedrich Rein, München.

Vor etwa 10 Jahren haben sich einige Atonale darin versucht, uns mit „Originalkompositionen für Militärmusik" zu „beglücken" und sich die „Aufgabe" gestellt, lebendige neue, „sachliche" Musik zu „schaffen", die die Bindung damals zwischen Schaffenden und „Masse" wieder herzustellen geeignet wäre. Diese Bindung ist nicht und konnte nicht zustandekommen, denn alle diese Musiker, wie Toch, Krenek u. v. a., standen eben auf dem Boden einer „entarteten Kunst", und für sie waren die Begriffe Können, Einfachheit, Sicherheit, Reife und Empfindung als „veraltet" abgetan. Ja, man galt sogar als rückständig, wenn man diese Art von Musik als Verirrung bezeichnete und die bis zur äußersten Extreme getriebene sogenannte „Musik" ablehnte. Diese Zeit ist nun im neuen Deutschland ein für allemal vorbei.

Im Jahre 1934 habe ich im Odeon mit Bläsern des Staatsorchesters München „originale Blasmusik" von Pezel, Schein, Mozart und Beethoven aufgeführt und verwirklichte so einen schon seit langer Zeit verfolgten Gedanken. Die Kreise, die es eigentlich angehen sollte, nahmen wenig Notiz davon. Erst 1936 griff ich den Gedanken nochmals auf, und es gelang mir, mit dem Musikbeauftragten der Hauptstadt der Bewegung das Städtische Kulturamt dafür zu interessieren, nämlich: Turmmusiken im Kaiserhof der Residenz bei freiem Zutritt aller Volksgenossen zu veranstalten, und so einen echt deutschen alten Brauch wieder lebendig zu machen und neu erstehen zu lassen. Die musikalische und künstlerische Ausrichtung gab ich, und die Durchführung mit ersten Bläsern des Staatsorchesters, der Widerhall in der gesamten Presse und der Zulauf des Volkes haben nun in der kurzen Zeit bewiesen, daß der eingeschlagene Weg der rechte war und ein Bedürfnis vorliegt, diese Art von Musikpflege weiter zu fördern, was auch in großzügiger Weise vom Kulturamt unserer Kunststadt getan wird. Dadurch, daß wir neben deutschen alten Original-Blas- und Turmmusiken, wobei Österreich mit Peuerl und Posch, Italien mit Gabrieli, Maschera und Banchieri, England mit M. Locke, Simpson, Brade und Holborn einbezogen waren, besonders auch die zeitgenössischen Tonsetzer (in erster Linie Münchner) mit Uraufführungen zu Gehör brachten, haben wir tatsächlich die lebensnahe Beziehung zur Vergangenheit geschaffen und die seit langer Zeit verschütteten Kräfte vergangener Jahrhunderte wieder freigelegt, die Angelegenheit einiger Archive und Bibliotheken waren, und so mit dem gleichgerichteten Rhythmus unserer eigenen tatenfrohen neuen Zeit in Einklang gebracht.

Die Turmmusiken sollen eine zweifache Aufgabe erfüllen: es sollen die alten Weisen und Tonsätze als Festklänge vom Turm herab erschallen und so eine Wiederfruchtbarmachung unserer herrlichen alten Blasmusik sein. Dabei wurden von Anfang an nur Trompeten und Posaunen verwendet, denn alle anderen Instrumente haben von der Höhe herab nicht diesen ehernen, festlichen, feierlichen und edlen Klang, wie er den Trompeten und Posaunen eigen ist. Neben alter Weihnachts-, Oster- und Pfingstmusik brachten die Turmmusiken im Kaiserhof der Residenz stilvoll ausgewählte Folgen deutscher Blasmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, Werke der drei großen „S", Schütz, Schein und Scheidt, niederdeutsche Meister und endlich die Klassiker der Turmmusiken: Johannes Pezel und Gottfried Reiche, Trompeter und Clarinbläser des Leipziger Thomaskantors J. S. Bach. Was die Wiedergabe gerade der letzten beiden Meister betrifft, war das Bestreben, diese unvergänglichen Bläserstücke meist in der Originaltonart, vor allem aber in der Originalbesetzung aufzuführen. Unsere zweite Aufgabe und Ziel muß es sein, zeitgenössische Tonsetzer zu veranlassen, neue Blasmusik zu schaffen, die aus dem kämpferischen Geist heraus entstehen und Zeuge werden sollen einer wirklich brauchbaren Blasmusikkultur, die wie zu den großen Zeiten der deutschen Herolds- und Zunfttrompeter, der „Kameradschaft der heroisch-musikalischen Feldtrompeter und Heerpauker" in die Arbeitsdome, bei Festversammlungen und Gemeinschaftszusammenkünften auf Plätzen, Aufruf, Besinnung und Mahnung in unserem heutigen politisch. großen Geschehen sein müssen. Leider sind auf diesem Gebiete bis heute nur ganz wenig brauchbare Werke zu verzeichnen, und es will scheinen, daß es selbst bekannten Musikern und Tonsetzern heute schwer fällt, für diese Art von Musikgattung den rechten Stil und die richtige Schreibweise überhaupt zu finden. Die Pflege alter, vornehmlich zeitgenössischer Blasmusikwerke könnte hier viel Gutes schaffen, und es würde bestimmt das seit der Machtübernahme vielerörterte Problem der Beziehungsknüpfung zwischen Musik und Volk tatsächlich und fruchtbringend an der Wurzel fassen.

Strawinskys neues Ballett

Uraufführung des „Kartenspiels" in Dresden.

Die Dresdner Staatsoper steuerte zur Sächsischen Gaukulturwoche, die sich mit besonderem Nachdruck für das zeitgenössische musikalische Schaffen einsetzte, einen Ballettabend mit Werken lebender Komponisten bei. Zwei schon bekannte Werke: die „Landsknechte" von Julius Weismann, dem Freiberger, eine volksliedhaft eindringliche, mit viel Kultur ausgemalte Totentanz-Bilderfolge, und die turbulenten, von Kraft überschäumenden „Gaunerstreiche der Courasche" Richard Mohaupts, von dem Dresden im Frühjahr die erste Oper („Die Wirtin von Pinsk") herausbringen wird. Diese beiden Werke wurden musikalisch von Ernst Richter, leider ohne starke persönliche Profilierung, betreut.

Dazwischen stand Igor Strawinskys neues Ballett „Das Kartenspiel", das der Komponist selbst in Amerika zur Uraufführung gebracht hat. Europa lernte es nun durch diese szenische Aufführung in Dresden kennen. Richard Strauß hat den Skat auf die Opernbühne gebracht. Nun hat Strawinsky dem Poker ein Denkmal gesetzt. Es ist schon ein Stoff zum Tanzen, so ein Kartenspiel. Auch wer die Spielregeln nicht kennt (und das werden viele sein), dem sagt genug, daß die Kartenfiguren sich von ihrem Hintergrund lösen, Fleisch und Blut annehmen und sich anmutig oder grotesk bewegen. Sicherlich gehen dem Nichteingeweihten viele Pointen, viele Witze und Anspielungen verloren. Die musikalischen Pointen aber fallen bei einem Meister des musikalischen Witzes, wie es Strawinsky ist, nicht unter den Tisch.

Sie sind melodischer, harmonischer und instrumentaler Art. Der Vorwurf lockt ja zum Spielen: und so ist diese Partitur ein Meisterstück des Spielerischen, des Verspielten, des Spieltriebs geworden. So wenn Strawinsky die Musikgeschichte zitiert und glossiert, wenn er die Rhythmen federn läßt, wenn er die Instrumente graziös gegeneinanderführt. Die Partitur ist aufs feinste ausgespart. Durchsichtig wie Glas. Aber auch kühl wie Glas. Die Streicher und noch mehr die Bläser

setzen kleine scharfe Akzente in das lichtvolle Bild.

Die formale Gliederung wird durch die „drei Runden", die dem Werk seinen Untertitel geben, geschaffen. Jede Runde wird durch einen halb feierlichen, halb parodistischen Vorspruch eingeleitet. Die zweite Runde ist ein Marsch mit fünf Variationen und Coda, die dritte ein Walzer. Das Ganze ein Werk des „Klassizisten" Strawinsky, ein Werk spritziger, witziger Geistigkeit. Mit dem frühen Ballettmusiken hat es kaum etwas zu tun, auch nicht mit dem „Kuß der Fee" und seiner Romantik Tschaikowskyscher Provenienz. Es ist aus seinem „Sujet" heraus eigen geprägt.

Um die Wiedergabe hatte sich Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Böhm selbst angenommen. Sie war schlechthin vollendet. Mit den hervorragenden Musikern der Sächsischen Staatskapelle vermittelte er das eigentümliche Aroma des Werkes, seine Grazie, seinen Witz, seine tänzerische Leichtigkeit. Der Erfolg war groß, zumal Valeria Kratina, die neue Ballettmeisterin, die Kartenfiguren mit Anmut tanzen ließ. Stärker war die choreographische Leistung in den beiden anderen Balletten, deren Komponisten sich selbst für den herzlichen Beifall eines von vielen Gästen durchsetzten Hauses bedanken konnten. Großen Anteil am Erfolg des Abends hatten Adolf Mahnke (Bühnenbilder) und Elisabeth von Auenmüller (Kostüme).

Karl Laux.

Neue Werke

Unter Leitung von GMD. H. von Karajan fand in Aachen die deutsche Uraufführung der Symphonischen Variationen von Wilhelm Jerger statt. Das interessante Werk wurde vom Publikum und von der Presse begeistert aufgenommen.

Robert Hegers Oper „Der Bettler Namenlos" gelangte als Festvorstellung der Deutschkundlichen Woche im Stadttheater Danzig unter Leitung des Komponisten zur Erstaufführung.

Der bisher am Reichssender Hamburg tätig gewesene Kapellmeister Gustav Adolf Schlemm ist jetzt als Komponist und Gastdirigent in Berlin tätig. Seine Sinfonietta ist von Prof. Krasselt-Hannover noch für den laufenden Konzertwinter zur Uraufführung angenommen. Schlemms „Pastorale und Scherzo für Oboe und Streichorchester" wurde in mehreren Städten erfolgreich aufgeführt.

Hans Chemin-Petit hat die Komposition einer Kammerkantate für Sopran und kleines Orchester nach Worten des Kanzlers (um 1300) beendet. Aufführungen des Werkes sind bisher vorgesehen in den Konzerten der KDDK. und an den Reichssendern Berlin und München.

Karl Höller hat ein Violinkonzert und ein Streichquartett vollendet. Alma Moodie ist für die Uraufführung in Frankfurt a. M. vorgesehen, während die Kammermusik von dem Strub-Quartett in München herausgebracht werden soll.

Vom Kgl. Theater in Kopenhagen wird ein Beethoven-Drama, betitelt „Eroica", angekündigt. Verfasser ist der dänische Dichter Olaf Bang. Emil Reesen hat Beethovensche Musik hierzu ausgewählt und eingerichtet.

Von Hansheinrich Dransmann gelangt in Bielefeld die Musik zu einem dramatischen Feierspiel „Der unbekannte Soldat" zur Uraufführung. Die Leitung hat Werner Gößling.

Deutsche Musik im Ausland

Ingrid Brebeck ersang auf einer Südamerikatournee in 34 Liederabenden und Radiokonzerten dem deutschen Lied so außergewöhnliche Erfolge, daß sie eingeladen wurde, ihre Konzerte im kommenden Jahre zu wiederholen.

Tageschronik

Die am 1. April d. Js. von der Stadt Berlin übernommene Musikbücherei Charlottenburg, Leibnizstr. 105, kann im Herbst dieses Jahres auf ein 25 jähriges Bestehen zurückblicken und veranstaltet aus diesem Anlaß in der Zeit vom 15.—20. November eine Hausmusikwoche. Aus dem Bestande der Musikbücherei heraus wird eine Musikalienausstellung aufgebaut, die sich in eine Noten- und Buchschau gliedert. Die Notenschau umfaßt Werke des häuslichen Musizierens der Zeit um 1500 und 1600, der Zeit um Bach, der Vorklassik, der Klassik und der Gegenwart. Der Hauptwert wird auf Musiziergut gelegt, das für ein gemeinschaftliches Musizieren besonders geeignet ist. Die Buchschau zeigt Werke, die zu der Notenschau in engster Beziehung stehen. Mit der Ausstellung ist gleichzeitig eine Schau von alten Instrumenten verbunden, die für diesen Zweck von Hausmusikanten zur Verfügung gestellt wurden.

Hans Swarowsky, früher Berliner Staatsoper, wurde als Dirigent an das Stadttheater Zürich verpflichtet.

Wie erst jetzt bekannt wird, ist der Komponist Wilhelm Kienzl als jüdischer Mischling anzusehen. Ein Großelternteil ist nichtarisch.

Das Stroß-Quartett wurde in seiner neuen Zusammensetzung, den Herren Wilhelm Stroß, Franz Schmidtner, Valentin Härtl, Paul Grümmer, eingeladen, auf dem Sommersitz der Familie des norwegischen Dichters Henrik Ibsen in Siusi sämtliche Streichquartette von Beethoven zum Vortrag zu bringen. Das Quartett verfügt über vier hervorragende alte italienische Meisterinstrumente, darunter zwei Antonius Stradivarius, die Geige und das Cello.

In der Gaukulturwoche Hessen-Nassau wird die „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung für reine Quartettbesetzung: Violine, Viola, Tenorgeige, Cello, von Hermann Lahl (Landestheater Darmstadt) durch das Darmstädter Drumm-Quartett aufgeführt. Hermann Lahl spielt bei dieser Gelegenheit die von ihm konstruierte vielbeachtete Tenorgeige.

Die Musiktage der HJ. in Stuttgart werden vom 11. bis 14. November durchgeführt. Veranstalter ist das Kulturamt der RJF.

Wie aus statistischen japanischen Berichten hervorgeht, besitzt Japan die größte Schallplattenproduktion in der Welt. Es werden monatlich rund 2,5 Millionen Schallplatten hergestellt, von denen im Durchschnitt 1,5 Millionen monatlich verkauft werden. Ein Grund für diese große Verbreitung der Schallplatte ist die geringe Bedeutung des Rundfunks in Japan. Die Programme der Rundfunksender sind sehr dürftig, die Zahl der Hörer ist darum ziemlich klein. Auch die Preise der Empfänger sind noch sehr hoch, während Gramophone äußerst billig und daher beinahe in jeder Familie zu finden sind. Die Schallplattenproduktion beschränkt sich nicht nur auf einheimische Musik, sondern bringt u. a. ganze Opern westlicher Länder. Außerdem werden auch Vorträge und Geschichten auf Schallplatten aufgenommen und verbreitet.

Der italienische Komponist Giovanni Silvucci, ein Schüler von Casella und Respighi, starb dreißigjährig. Drei Tage nach seinem Tode kam eine Serenade für neun Instrumente mit Erfolg auf dem Musikfest in Venedig heraus. Er war eine Hoffnung unter dem Nachwuchs.

Das Göhre-Wasowicz-Trio in Münster beging die Wiederkehr seiner vor 10 Jahren erfolgten Gründung mit einem Sonderkonzert im historischen alten Rathaussaal, bei dem nur zeitgenössische Werke der Kammermusik von G. Cassade, Paul Graener, Richard Greß, Hans Pfitzner und Rudolf Salchow zur Erst- und Uraufführung kamen.

Vor 150 Jahren wurde die Koblenzer Oper durch die Truppe des Theaterdirektors Böhm, eines Freundes von Mozart, mit der „Entführung" eröffnet. Dr. Gustav Koslik hat das Werk nun als gelungene Jubiäumsvorstellung herausgebracht.

In Venedig fand im Goldoni-Theater ein internationales Musikfest statt, das zeitgenössische Musik brachte. Die Organisation unterstand Alfred Casella. Von deutscher Seite war lediglich Edmund von Bork mit einem Sextett für Flöte und Streichinstrumente vertreten. Es ist bedauerlich, daß bei repräsentativen Musikfesten die wirklichen Musiker des Reiches gar nicht oder unzulänglich in Erscheinung treten. Es gab ferner Strawinsky, Bartok, Jean Francais, den Schweden Lars Erik Larsson und Manuel de Falla. Außerdem war Italien naturgemäß stark vertreten.

Ein neues städtisches Orchester Wilhelmshaven ist durch Zusammenlegung der beiden Jadestädte Wilhelmshaven und Rüstringen gebildet worden. Die Leitung wurde Alfred Hering von der Staatsoper Berlin übertragen.

Die Stadt Solingen ehrte Prof. Ludwig Hoelscher, einen Sohn der Klingenstadt, anläßlich eines Konzertes für den Fonds des Theaterbaus mit der Verleihung des Ehrenpreises der Stadt Solingen. Dieser im Jahre 1933 gestiftete Preis wurde damit zum zweiten Male durch den Oberbürgermeister Dr. Dr. Otto verliehen. Der für Hoelscher erfolgreiche Abend erbrachte als Baustein die stattliche Summe von rund 4000 Mark.

Leipzig, die Geburtsstadt Richard Wagners, veranstaltet anläßlich des 125. Geburtstages des Meisters im Frühjahr 1938 zwei Festspielreihen seines dramatischen Gesamtwerkes von den „Feen" bis zum „Parsifal". Zur Eröffnung der Festspiele wird in einer Morgenfeier das erhaltene Fragment der ersten Oper Richard Wagners, „Die Hochzeit", zur szenischen Aufführung gelangen.

In der Münchener Wohnung Hans Pfitzners fand vor einem Kreis geladener Gäste die erste Aufführung des neuen Werkes des Meisters, eines Duos für Geige und Cello mit Begleitung eines kleinen Orchesters oder des Klavieres, statt. Ausführende waren Edith von Voigtländer (Geige) und Hermann von Beckerath (Cello), der Komponist begleitete am Flügel.

Der hervorragende Bariton Karl Hammes, zuletzt an der Berliner Staatsoper, hat seine Bühnenlaufbahn abgeschlossen und ist als früherer Offizier wieder ins Heer eingetreten (Luftwaffe). Man möchte wünschen, daß der Künstler damit der Bühne nicht für immer entzogen bleibe.

Georg Göhler, der namentlich aus seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister in Altenburg und als Komponist bekannt ist, hat in der Schweizerischen Musikzeitung die von dem emigrierten Juden Alfred Einstein bearbeitete 3. Auflage des Köchelverzeichnisses der Werke Mozarts so würdelos und ohne Instinkt für die kulturpolitischen Forderungen der Zeit in einem umfangreichen Artikel verherrlicht, daß wir um klare Folgerungen hinsichtlich der Beurteilung Göhlers nicht herumkommen. Göhler beschließt seine Darlegungen mit der Feststellung: „Als Ganzes ist der „neue Köchel" ein herrliches Ergebnis friedlicher Zusammenarbeit geistiger Menschen der verschiedensten Länder. Alfred Einstein darf darauf ebenso stolz sein wie das Verlagshaus Breitkopf & Härtel." Daß die „geistigen Menschen" fast ausschließlich Juden sind, verschweigt Göhler ebenso wie die Tendenz der Arbeit Einsteins.

Almut Winckelmann, die neue Ballettmeisterin des Karlsruher Badischen Staatstheaters, trat im Programm der Badischen Gaukulturwoche mit einem großen Tanzabend hervor, wobei ihre Inszenierung der Tanzpantomimen „Semiramis" (Gluck) und „Pulcinella" von Pergolese-Strawinsky stärkste Eindrücke erweckten.

Marianne Krasmann spielte in Rostock unter GMD. Adolf Wach das d-Moll-Konzert von Brahms. Im kommenden Winter wurde die Künstlerin weiter u. a. für Sinfoniekonzerte in Gelsenkirchen, Gotha, Liegnitz, Magdeburg, München, Neustrelitz, Oldenburg, Weimar, Celle und Bremen verpflichtet.

In Frankfurt a. O. wurde für den vor 100 Jahren dort geborenen Verfasser des „Böhmer-Wald-Liedes" Andreas Hartauer, das in ganz Deutschböhmen zum Volkslied geworden ist, ein Denkmal enthüllt. Hartauer, der von Beruf Glasschleifer war, starb 1915 in St. Pölten (Niederösterreich) in völliger Armut.

Wie verlautet, wird noch in dieser Spielzeit das Bayreuther Ensemble unter Leitung von Generalintendant Tietjen in Budapest Gastspiele geben.

Pfitzners Violinkonzert brachte der Geiger Wilhelm Stroß im ersten Sinfoniekonzert der Stadt Essen mit großem Erfolg zur Aufführung. Der italienische Komponist Renzo Bossi, der zur Zeit Direktor des Mailänder Konservatoriums ist, ist von den Städtischen Bühnen in Lübeck eingeladen worden, die deutsche Erstaufführung seiner Oper „Volpino der Kupferschmied" während des zeitgenössischen Musikfestes am 7. und 8. November zu dirigieren.

Heinrich Laber dirigierte im Reichssender Breslau Werke von Hans Sachße, Hansheinrich Dransmann und Hans Wedig. Ferner wurde Laber von KdF. in München eingeladen, im November die Uraufführung des deutschen Volksoratoriums „Die ewige Flamme" von Georg Böttcher zu leiten.

Chr. W. Glucks Oper „Paris und Helena" wird aus Anlaß des 150. Todestages des Meisters im November 1937 am Deutschen Nationaltheater in Weimar zur Aufführung kommen. Die Wiedererweckung des Werkes bedeutet eine reichsdeutsche Uraufführung, denn es blieb nach der ersten Aufführung in Wien 1770 völlig vergessen. Dabei war Gluck selbst gerade für diese Oper, die den klassischen Stoff der Gewinnung der Helena durch Paris zum Gegenstand hat, sehr eingenommen, und in der Tat kann sie als ebenbürtig neben die bekannteren Opern Glucks „Orpheus" und „Alceste" gestellt werden. — Nachdem im Juni 1937 in Tübingen eine konzertmäßige Aufführung des Werkes unter GMD. Prof. Leonhardt erfolgt ist, bedeutet nun die Aufführung auf der Weimarer Bühne — unter der musikalischen Leitung von GMD. Paul Sixt — einen wichtigen Beitrag des deutschen Theaters zum Gedenkjahr Glucks.

Der französische Ort Meudon, wo Richard Wagner zu Beginn seiner Laufbahn im Jahre 1841 einige Monate gewohnt und wo er auch an seinem Musikdrama „Der fliegende Holländer" gearbeitet hat, bereitet eine Ehrung des großen deutschen Meisters vor. An der bescheidenen Villa in Meudon-Bellevue, in der Richard Wagner mit seiner Gattin das erste Stockwerk bewohnt hat, soll eine Erinnerungstafel über dem Portal angebracht werden, aus der ersichtlich wird, daß Wagner in diesem Hause gewohnt und gearbeitet hat. Die Tafel wurde von französischen Freunden der Wagner-Musik gestiftet.

Vor 350 Jahren wurde in Halle Samuel Scheidt, der „Vater der nord- und mitteldeutschen Orgelkunst", geboren. Von 1609 bis zu seinem Tode 1654 wirkte er dort als Organist und Kapellmeister der Moritzkirche. Er gehört zu den Meistern, die den musikalischen Ruf der Stadt Halle begründet haben. Am 14. November findet daher eine Gedächtnisfeier statt, in der am Geburtshaus Scheidts eine Gedenktafel enthüllt werden soll. Eine Ausstellung in der Moritzburg und ein Konzert mit Werken Scheidts sind weiter vorgesehen.

Wilhelm Furtwängler wird im kommenden Frühjahr mit den Berliner Philharmonikern u. a. in Zürich und Florenz konzertieren. Den Nibelungenring wird er im Covent Garden in London leiten.

Die „Deutsche Literaturzeitung" befindet sich immer noch in einem Tiefschlaf, der die weltanschauliche Ausrichtung verhindert. In Heft 36 des Jahrgangs 1937 wird eine ganz ungewöhnlich ausführliche „Würdigung" eines Werkes von Egon Wellesz, Universitätsprofessor in Wien, dem Vernehmen nach gleichzeitig Besitzer einer Schuhfabrik und Jude, veröffentlicht. Der hier an den Tag gelegte Eifer wäre einer besseren Sache wert gewesen. Der Titel des in Kopenhagen erschienenen Buches „Die Hymnen des Sticherarium für September" behandelt ein Kapitel der byzantinischen Musik. Die Verpflichtung einer „deutschen" Literaturzeitung, sich gerade dieser Publikation anzunehmen, ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Wenn es dann im Verlauf der Besprechung aber heißt: „Uns liegt hier ein Werk vor, das kein ernsthafter Musikforscher übergehen kann; und wir beglückwünschen Egon Wellesz zu dieser Vollendung einer langen, mühsamen Arbeit", dann muß die Frage aufgeworfen werden, welche Mittel wohl geeignet sein könnten, um die Schriftleitung der „Deutschen Literaturzeitung" zum Erwachen zu bringen.

Paul Hensel-Haerdrich, der Operndramaturg des Kasseler Staatstheaters, hat Lortzings Oper „Rolandsknappen" in einer Neubearbeitung der deutschen Bühne wieder zugänglich gemacht. Lortzing nannte sein Werk „Komischromantische Zauberoper". Nach der erfolgreichen Erstaufführung 1849 in Leipzig ist die Oper trotz der schönen Musik an einem unzulänglichen Text gescheitert. Hensel-Haerdrich hat eine vollkommen neue Handlung erfunden, und es wird abzuwarten sein, ob dieser Neufassung ein ähnlicher Erfolg beschieden ist, wie der vor einigen Jahren von demselben Bearbeiter erfolgten Ausgrabung von

Lortzings Hans-Sachs-Oper unter dem Titel „Die kleine Stadt".

Die Folkwang-Schulen der Stadt Essen konnten auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken. Am 10. Oktober 1927 wurde die Fachschule für Musik, Tanz und Sprechen eröffnet, und sie ist in der kurzen Zeit ihres Bestehens ein fester Begriff im deutschen Musikleben geworden. Der Direktor der Anstalt, Dr. Hermann Erpf, konzertierte im Hinblick auf den besonderen Anlaß mit dem Schülerorchester seines Instituts in Berlin und München. Die künstlerische Leistungsfähigkeit des von Anton Hardörfer betreuten Klangkörpers war beachtlich. Die Vortragsfolge wies fünf Orchesterwerke von Lehrern der Folkwang-Schule auf. Hier konnte man allerdings die Notwendigkeit stark bezweifeln, ob gerade mit solchen Werken eine Kunstreise in die beiden Zentralen des deutschen Musiklebens gerechtfertigt war. Erich Sehlbach, Ottmar Gerster, August Weweler, Ludwig Weber und Hermann Erpf kamen im Rahmen des Programms mit Erstaufführungen zu Wort.

Auf Grund des Namens waren bei dem berühmten Tenor der Mozartzeit, Valentin Adamberger, Zweifel an dessen arischer Abstammung aufgetaucht. Die Hauptstelle Musik im Amt Rosenberg hat eine Untersuchung der Angelegenheit veranlaßt, die nun zu dem Ergebnis geführt hat, daß A. eindeutig als arisch angesehen werden muß. Die Feststellungen ergaben die Berichtigung des Geburtsdatums für Johann Valentin Adamberger, das in allen Nachschlagewerken falsch angegeben wird. Seine Taufe erfolgte am 22. Februar 1740 in Rohr in Niederbayern (also nicht am 6. Juli 1743 in München geboren). Sein Vater Isaak Adamberger, geb. am 14. Mai 1707 als Sohn des Eisenschmieds Fritz Joseph Adamberger, war Musiker und später Urmacher. Seine Mutter Anna Maria geb. Neymayr war Tochter des Bierbrauers Caspar Neymayr in Rohr. — Die Tochter Adambergers namens Antonie (Toni) ist bekanntlich die als Schauspielerin im Anfang des 19. Jahrhunderts gefeierte Künstlerin, die mit Theodor Körner verlobt war. Auch der Nachweis der arischen Abstammung der Mutter von Antonie Adamberger kann als ausreichend geklärt gelten.

Rundfunk

Zu den repräsentativen Darbietungen des Reichssenders Leipzig im kommenden Winter gehört eine Sendereihe, die unter GMD. Hans Weisbach einen Überblick über das Schaffen von Jean Sibelius gibt. Der Zyklus enthält u. a. alle 7 Sinfonien von Sibelius, die damit zum ersten Male in Deutschland in einer geschlossenen Aufführungsfolge herausgestellt werden.

Erich Rhodes Klavierhumoresken erlebten ihre Aufführung durch Frau Holzinger-Rauh im Deutschlandsender und Bayrischen Reichssender, ebenso durch Robert Spilling. Willy Böhm brachte im Bayrischen Reichssender die Uraufführung von Rhodes Orchesterserenade.

Personalien

An das Konservatorium der Stadt Duisburg wurde der Komponist Helmut Degen als Lehrer für Theorie und Komposition berufen.

Der Münchener Musikkritiker Alexander Berrsche (Münchener Zeitung) kann das 25jährige Jubiläum seiner Berufstätigkeit feiern. Er ist ein Schüler Max Regers und hat sich vor allem durch sein mutiges Eintreten für Reger und Pfitzner einen Namen gemacht.

Der Leiter der Mecklenburgischen Staatskapelle, GMD. Fritz Mechlenburg, beging kürzlich sein 25jähriges Bühnenjubiläum mit einer Neueinstudierung von „Figaros Hochzeit" in der Übersetzung von Siegfried Anheißer. Mechlenburg begann seine Laufbahn 1912 in Leipzig.

Der bekannte Pianist Alfred Hoehn wurde am 20. Oktober 1937 50 Jahre alt. Nach seinem Studium in Frankfurt a. M. und Köln trat er im Jahre 1908 zum ersten Male unter Steinbachs Leitung mit dem Tschaikowsky-Konzert auf. 1910 war er erster Preisträger im Internationalen Pianisten-Wettbewerb in St. Petersburg unter 36 Bewerbern. In rund 5000 Konzerten hat Hoehn innerhalb von 30 Jahren deutsche Musik in alle Länder getragen.

Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau, bisher Frankfurt a. M., hat den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Freiburg i. Br. übernommen. Sein Vorgänger und Lehrer Prof. Dr. Willibald Gurlitt wurde auf Grund des Berufsbeamtengesetzes (Arierparagraph) von seiner Tätigkeit entpflichtet. Mit der Vertretung der Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M. wurde der Berliner Dozent Dr. Hellmuth Osthoff beauftragt.

Kammersänger Theodor Scheidl wurde als Lehrer für Sologesang an die Münchener Akademie der Tonkunst berufen.

Todesnachrichten

Ein Liszt- und Bülowschüler, Heinrich Lutter, ist in Hannover im Alter von 79 Jahren gestorben.

Unerwartet starb der erst 31 Jahre alte Walter Gronostay in Berlin. Er befand sich mitten in der Arbeit für die Musik zu dem Film „Der Katzensteg". Gronostay, ein gebürtiger Ostpreuße, hatte sich zu einem der zukunftsvollsten deutschen Filmmusikern entwickelt. Auf sein Schaffen kommen wir noch zurück.

In München ist dieser Tage der Kammersänger Heinrich Scherrer im Alter von 73 Jahren gestorben. Scherrer hat durch sein Beispiel und vor allem durch eine Reihe von Veröffentlichungen, die allesamt das Gebiet der Volksmusik betreffen, sehr wesentlich zur Neubelebung und zugleich zur künstlerischen Hebung des Lauten- und Gitarrenspiels beigetragen. Er ist sehr frühzeitig mit dem „Wandervogel" und mit der deutschen Jugendbewegung in Verbindung getreten. Von seiner Gitarrenbearbeitung des Breuerschen „Zupfgeigenhansls" sind 150000 Stück, von seiner „Kunst des Gitarrespiels" nicht weniger als 270000 Stück abgesetzt worden.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Stellung der Militärmusik im deutschen Musikleben der Gegenwart

Von Alfred Morgenroth, Berlin

In der Vorkriegszeit gehörte es zu den gewohnheitsmäßigen Zerstreuungen unserer Volksvertreter, bei den Beratungen des Militärhaushalts im Reichstag jedesmal auch eine längere, aber nie sonderlich aufregende Debatte über die deutsche Militärmusik in Gang zu bringen. Wie wenig man geneigt war, sich dabei in geistige Unkosten zu stürzen, geht schon daraus hervor, daß hier zwar sehr viel von „Zivilgeschäften", „Tarifunterbietungen" und „Konkurrenzmanövern" die Rede war, wohingegen Begriffe wie musikalische Volkserziehung, Kultur und nationale Tradition erheblich seltener vorkamen. Und wenn, dann vielfach in Anwendungen, die an der Berechtigung des betreffenden Redners, solche Worte überhaupt in den Mund zu nehmen, stärkste Zweifel aufkommen ließen. So brachte es beispielsweise der Sozialdemokrat Zubeil, der bei diesen Debatten das große Wort zu führen pflegte, im Jahre 1911 fertig, im Reichstagsplenum rundweg zu erklären: „Die Militärmusik ist nicht kulturfördernd, im Gegenteil, sie ist in der Musik kulturhemmend." Obschon der stenographische Sitzungsbericht leider nicht erkennen läßt, daß auch nur einer der fast 400 Abgeordneten einer so ungeheuerlichen Behauptung widersprochen hätte, so verzeichnet er wenigstens an dieser Stelle „Große Heiterkeit".

Weniger erheiternd wirkt es allerdings, daß die damals maßgeblichste Organisation der deutschen Musikerschaft eine derartige parlamentarische Entgleisung mit unverhohlener Genugtuung als Ausdruck ihrer eigenen Einstellung zur Militärmusik öffentlich begrüßte. Im Jahrgang 1911 der „Deutschen Musikerzeitung", dem offiziellen Organ des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes, wird auf Seite 154 den Militärkapellen ebenfalls „jeglicher Kulturwert" ausdrücklich abgesprochen und auf Seite 272 offen bekannt, daß der Verband „den Kampf gegen die Militärmusiker auf seine Fahne geschrieben hat". Wenige Seiten weiter heißt es: „Wir brauchen zu Volkskonzerten gar keine Militärmusiker, haben leistungsfähige Musiker genug dazu... Dem Heer seine Musik, dem Volk seine Zivilkapellen!" Angesichts solcher Formulierungen, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übriglassen, ist wohl kaum mehr ein Zweifel möglich, woher der marxistische Wortführer, der bei jener Beratung immerhin einen Abbau von 1000 deutschen Militärmusikern erreichte, in diesem besonderen Falle seine „geistige Ausrüstung" bezogen hatte. Wer jedoch den Zusammenhang immer noch nicht bemerkt haben sollte, braucht nur denselben Jahrgang der „Deutschen Musikerzeitung" auf Seite 291 aufzuschlagen. Hier wird der in Rede stehenden Reichstagsdebatte folgende gefühlvolle Schlußbetrachtung gewidmet:

> „Wir selbst sind natürlich mit der nunmehr in die Wege geleiteten Herabminderung der Anzahl der Militärmusiker nicht unzufrieden. Und so ganz unschuldig

daran sind wir ja auch nicht, denn wir waren es, die dem Reichstag zuerst zeigten, daß bei der Militärmusik Ersparnisse erzielt werden können. Ist man den von uns gegebenen Anregungen für jetzt auch nur zu einem kleinen Teile gefolgt, so glauben wir doch bestimmt, daß man sich über kurz oder lang von neuem daran erinnern wird, daß bei der Militärmusik noch weit mehr gespart werden kann. Einmal kann dies durch eine noch weitere Herabminderung der Kopfzahlen und dann auch durch eine gänzliche Beseitigung weiterer wirklich überflüssiger Musikkorps geschehen... Unseretwegen hat und wird die Heeresverwaltung natürlich auch nicht einen ihrer Musiker laufen lassen; was uns hier geholfen hat und noch weiter helfen wird, ist nur —: die Geldnot. Der Dalles ist hier alles! Welcher Wunsch uns deshalb auf der Zunge schwebt, wird sich ja jeder denken können."

Nun, die Erfüllung ihrer heimlichsten Wünsche ist den Trägern dieser Gesinnung ja im Jahre 1918 zuteil geworden. Wenn die Argumente ihres Kampfes gegen die Militärmusik auch nur annähernd richtig waren, dann mußte jetzt für die deutschen Zivilmusiker das ideale Zeitalter anbrechen. Mit der durch das Versailler Diktat erzwungenen Auflösung unserer stolzen Wehrmacht war auch der alte Glanz der deutschen Militärmusik dahin. Statt der fast 16 000 Mann, die 1914 auf 560 Musikkorps verteilt waren, wies die neue Reichswehr (Heer und Marine zusammen) noch nicht einmal dreieinhalbtausend Musiker in 140 etatsmäßigen Kapellen auf. Aus wohlerwogenen Gründen sorgte die Novemberregierung dafür, daß die Tätigkeit dieser einem Hunderttausendmannheer nun einmal nicht vorzuenthaltenden wenigen Musikkorps sich möglichst unter Ausschluß der Öffentlichkeit abspielte. Das außerdienstliche Musizieren war durch strenge Bestimmungen aufs äußerste eingeschränkt und wurde darüber hinaus noch durch besondere Schikanen, vielfach rein politischer Art, erschwert.

Sind nun die Erwartungen der gewerkschaftlich organisierten Zivilmusiker durch den Wegfall der von ihnen früher so erbittert bekämpften Konkurrenz in Erfüllung gegangen? Wir wissen, daß gerade das Gegenteil eintrat. Die zunehmende Verelendung der deutschen Musikerschaft war auch in den der Inflation folgenden Jahren der wirtschaftlichen Scheinblüte nicht aufzuhalten. Sie fand ihren entsetzlichsten Ausdruck in der Rekordziffer von 24 000 Erwerbslosen, die am Ende der Systemzeit erreicht war. Es kann sich hier nicht darum handeln, den oft genug erörterten Ursachen dieser traurigen Entwicklung nochmals nachzugehen. Eines muß in unserem Zusammenhang aber klar erkannt und mit Nachdruck unterstrichen werden:

> Die altbeliebte These von der Hauptschuld der Militärmusik an der wirtschaftlichen Notlage der deutschen Zivilmusikerschaft ist durch den eindeutigen Gegenbeweis der Systemzeit ein für allemal widerlegt und als glatte Schuldlüge entlarvt worden!

Wozu heute dieser Rückblick auf längst erledigte Auseinandersetzungen? Nun, weil bestimmte Anzeichen dafür sprechen, daß sie doch noch nicht völlig erledigt sind. Seitdem Deutschland durch die entscheidende Tat des Führers seine Wehrhoheit wiedererlangt hat und im Neuaufbau unseres Volksheeres auch der deutschen Militärmusik wieder

der ihr gebührende Lebensraum geschaffen wurde, kündigen sich hier und da Versuche an, die künstlich konstruierte Kluft zwischen soldatischer und ziviler Musikausübung aufs neue aufzureißen. Zwar wagen sich diese Stimmen bisher noch nicht laut und öffentlich hervor. Dennoch darf keiner sie überhören, der sich für das Wohl und Wehe der deutschen Musikkultur mitverantwortlich fühlt. Besonders ist es Pflicht eines jeden zur tätigen Mitarbeit an der Musikpolitik des nationalsozialistischen Staates Berufenen, rechtzeitig die Gefahr zu erkennen, die ein Wiederaufkommen jener unglückseligen Gegensätze mit sich bringen müßte. Ihnen wirksam vorzubeugen, gibt es meiner Ansicht nach nur ein objektives Verfahren: Man muß, zunächst ganz ohne Rücksicht auf irgendwelche berufsständischen Eigeninteressen, einmal den Gesamtumfang des nationalen Auftrages ins Auge fassen, den die Militärmusik sowohl im Dienste der Wehrhaftigkeit unseres Vaterlandes als auch unseres kulturellen Neuaufbaus zu erfüllen hat. Erst wenn hierüber völlige Klarheit besteht, ist es möglich nachzuprüfen, inwieweit einzelne Ausstellungen an den Formen der militärmusikalischen Praxis heute noch oder heute wieder sachliche Berechtigung besitzen.

Es versteht sich von selbst, daß diese Fragestellung eine bedingungslose Ablehnung aller Versuche in sich schließt, die oben zitierte Formel „Dem Heer seine Musik, dem Volk seine Zivilkapellen!" in irgendeiner Variation wieder aufleben zu lassen. Nur politisch gänzlich instinktlose Ideologen können sich darüber hinwegtäuschen, daß solche Bestrebungen einem Rückfall in schlimmste marxistische Denkgewohnheiten gleichkommen würden. Wie in Wirklichkeit eine derartige Formel zu beurteilen ist, die ihre ausgesprochen wehrfeindliche Tendenz unter der Hülle einer scheinbar harmlosen sozialen Forderung nur schwach verbirgt, das hat schon vor dem Kriege Karl Storck, der unvergessene Vorkämpfer für deutsche Art und Kunst, klar aufgezeigt, indem er in seiner „Musikpolitik" schrieb: „Es ist eine verhängnisvolle Torheit, in einem Staatswesen, in dem das Heer ‚ein Volk in Waffen' darstellt, einen Gegensatz zwischen Musikern im Soldatenrock und solchen in Zivilkleidung zu schaffen. Es ist vielmehr geboten, eine so einzigartige künstlerische Einrichtung, wie wir sie in den Militärkapellen haben, zum Heil des ganzen Volkes einzusetzen." Wenn hier die deutsche Militärmusik als eine „künstlerische Einrichtung" angesprochen wird, so ist damit der entscheidende Punkt bezeichnet, von dem jede Betrachtung über ihre Stellung im Gesamtgefüge unserer Musikkultur auszugehen hat. Aber gerade hierüber herrscht in musikalischen Fach- und Laienkreisen noch manche Unklarheit. Wir sehen hier natürlich ab von jenem leider immer noch nicht ganz ausgerotteten geistigen Hochmut, dem jedes Bekenntnis zur Militärmusik überhaupt gleichbedeutend ist mit einem Eingeständnis schlechten Geschmackes. Nein, auch durchaus wohlmeinende Beurteiler schätzen ihre Bedeutung vielfach gar zu gering ein, indem sie in ihr eine völlig abgesonderte, sozusagen außerhalb aller künstlerischen Rangordnung stehende Gattung von reiner Zweckmusik erblicken.

Nun wird es freilich keinem vernünftigen Menschen einfallen, zu bezweifeln, daß, solange es eine Militärmusik gibt, der rein militärische Zweck ihr inneres Wesen und ihre klangliche Gestalt bestimmt hat und immer bestimmen wird. Es fragt sich bloß, ob in

dieser Bindung wirklich etwas liegt, was die Militärmusik grundsätzlich und im Sinne einer künstlerischen Wertminderung von allen sonstigen Erscheinungen der Tonkunst unterscheidet. Wir brauchen nur an andere durch einen außermusikalischen Gebrauchszweck gebundene Musikgattungen, etwa die Kirchenmusik oder die Tanzmusik zu denken, um einzusehen, daß diese Frage prinzipiell ganz entschieden verneint werden muß. Ausschlaggebend ist dabei vor allem, daß man den Begriff der militärischen Zweckbestimmung nicht zu eng auffassen darf. Die Zeiten sind ja längst vorbei, da sich die soldatische Musikausübung mit den mehr oder weniger primitiven Rollen der Signalgebung, der Markierung und Unterstreichung des Gleichschritts oder gar der Erhöhung des realen Schlachtenlärms begnügen mußte. Durch die neuere Entwicklung des Heereswesens und der Kriegskunst sind ihre Aufgaben immer mehr aus der Ebene rein praktischer Zweckmäßigkeit herausgehoben und ins Geistig-Seelische gesteigert worden. Man denke nur an die moderne Luftwaffe, an die Panzertruppe oder andere motorisierte Truppenteile, bei denen selbst der Kern aller überlieferten militärdienstlichen Musikausübung, nämlich die Marschmusik, gar keine Gelegenheit mehr hat, in ihrer ursprünglichen praktischen Zweckbestimmung in Erscheinung zu treten. Wenn trotzdem auch diese Waffengattungen auf Musikkorps keinesfalls verzichten, sondern im Gegenteil der Pflege musikalischer Werte zum Teil ganz besondere Aufmerksamkeit zuwenden, so beweist das am besten die Richtigkeit des oben Gesagten. Gerade die Erfahrungen des Weltkrieges haben gelehrt, daß die Militärmusik in allen Wandlungen ihrer technischen Verwendbarkeit im Ernstfalle von ihrer Bedeutung als einem der wichtigsten Mittel zur Erhaltung und Steigerung der seelischen und sittlichen Widerstandskraft nicht das geringste eingebüßt hat. Ihre besondere Fähigkeit, die Menschen zu begeistern und in ihnen heroische Gesinnung und frischen Tatenmut zu wecken, ist im übrigen auch von denen, die sie theoretisch am wütendsten bekämpften, praktisch bedenkenlos ausgenutzt worden. In denselben Systemjahren, als eine süddeutsche Tageszeitung ungestraft höhnen durfte: „Was der Schnaps vor dem Sturmangriff, ist beim Ausmarsch die große Trommel. Kriegstanz im Urwald und ‚Hohenfriedberger' am Brandenburger Tor — beides dient dem gleichen Zweck: der Betäubung", da hielten es die pazifistischen Gesinnungsgenossen des Schreibers dieser schmutzigen Sätze durchaus nicht für unter ihrer Würde, auch ihrerseits uniformierte Verbände mit solchen „Betäubungsmitteln" auszurüsten und mit möglichst naturgetreuen Nachahmungen der vermaledeiten Militärmusik durch dasselbe Brandenburger Tor ziehen zu lassen. Daß diese krampfhaften „Betäubungsversuche" kläglich mißlangen, dazu hat nicht zuletzt auch beigetragen, daß die marschierenden Kolonnen der nationalsozialistischen Freiheitsbewegung auf solche verspäteten Nachahmungen nicht angewiesen waren, sondern die originalen Werte der deutschen Militärmusik von Anfang an richtig eingeschätzt hatten.

Mit alledem ist freilich die Frage nach ihrem Charakter als „künstlerische Einrichtung" immer noch nicht beantwortet. Wer wäre dazu mehr berechtigt als diejenigen, denen das höchste Urteil in allen Dingen der Tonkunst zusteht: unsere großen Meister selbst? Also etwa ein Beethoven, der es nicht verschmähte, der deutschen Militärmusik einen ihrer schönsten Märsche und die klassische Schlachtenmusik zu schenken. Oder ein

Richard Wagner, der als reifer Meister stets unumwunden anerkannte, daß der von ihm persönlich begünstigte freudige Einsatz deutscher Militärkapellmeister seiner Musik den Weg zum Herzen unseres Volkes schon zu einer Zeit hat bahnen helfen, als viele offizielle Kunstgrößen ihr noch recht verständnislos gegenüberstanden. Wir müssen hier auch an Franz Liszt denken, der ebenfalls vollauf zu schätzen wußte, was der große Reformator der deutschen Militärmusik, Wilhelm Friedrich Wieprecht, der vor nunmehr gerade hundert Jahren in den entscheidenden Abschnitt seines Wirkens trat, neben anderen militärischen Vorkämpfern einer künstlerisch hochstehenden Blasmusik für die Ausbreitung seines schwer erkämpften Komponistenruhmes geleistet hat [1]. Erinnern wir uns ferner der Beiträge, die der Werkschatz unserer Militärmusik Meistern wie Gluck, Haydn, Schubert, Weber, Spohr, Lortzing, Loewe, Berlioz, Joh. Strauß, Rich. Strauß, Schillings unmittelbar oder mittelbar zu verdanken hat. Wirft man dann schließlich noch die positiven Urteile in die Waagschale, die Männer wie Brahms, Reger, H. v. Bülow, Nikisch, d'Albert, Xaver Scharwenka, Georg Schumann, Reznicek über militärmusikalische Leistungen abgegeben haben, so hat die Gattung als solche es allerdings nicht länger nötig, weder gegen allzu bescheidene, noch gegen überheblich absprechende Bewertungsversuche Unmaßgeblicher in Schutz genommen zu werden! Das gilt aber nicht allein für ihre Beziehungen zur Kunstmusik, soweit sie durch die subjektive Anteilnahme großer Persönlichkeiten legitimiert sind, oder soweit sie sich durch die hier nur kurz zu erwähnende traditionelle Mitwirkung der Militärmusik bei den mannigfachsten Aufgaben der höheren musikalischen Kunstpflege ergeben. Auch eine objektive Untersuchung ihrer eigenen Formen, Ausdrucksmittel und Kompositionstechniken muß zu dem gleichen Ergebnis führen. Vom rein ästhetischen Standpunkt aus ist wirklich nicht einzusehen, weshalb zum Beispiel der Kompositionsform des Marsches grundsätzlich ein geringerer Kunstrang zuerkannt werden sollte als anderen liedmäßigen Formgebilden, an deren künstlerischem Charakter zu zweifeln keinem Menschen einfällt. An dieser prinzipiellen Gleichberechtigung kann selbstverständlich auch die sehr natürliche Tatsache nichts ändern, daß die unvergleichbar umfangreiche Produktion auf diesem Gebiet weitaus mehr mittelmäßige und schlechte als musikalisch vollgelungene Erzeugnisse zeitigt. Wenn aber nicht nur gegen den Marsch als typischste Eigenform der Militärmusik, sondern ganz allgemein gegen den blasmusikalischen Charakter ihrer gesamten Literatur immer noch ästhetische Einwände ins Feld geführt werden, so erscheint das gerade vom arteigenen deutschen Musikempfinden aus mehr als befremdlich, nachdem die musikalische Überlieferung unseres Volkes jahrhundertelang in einer erklärten Vorliebe für die Blasmusik verwurzelt war.

Damit kommen wir zu dem Punkt, der für die Erkenntnis der eigentlichen Aufgabe der Militärmusik im musikalischen Kulturleben der deutschen Nation ausschlaggebend ist.

---

[1]) Vgl. den von freundschaftlichem Vertrauen zeugenden Brief an Wieprecht vom 18. Juli 1856, in dem Liszt diesen um die Blasmusikbearbeitung seiner sinfonischen Dichtungen "Tasso" und „Mazeppa" bittet und ihm ausdrücklich nahelegt, dabei „gänzlich nach seinem Belieben frei zu schalten und zu walten". Der Brief ist abgedruckt in der kenntnisreichen und anregenden Abhandlung „Zur Geschichte der deutschen Soldatenmusik" von Georg Kandler in der „Deutschen Soldatenkunde", hrg. von B. Schwertfeger und E. O. Volkmann, Leipzig und Berlin, 1937.

Ihre wahre Sendung liegt darin, Mittlerin zu sein zwischen den Werten der höheren Kunstmusik, mit der sie, wie wir sahen, durch vielerlei Bande verknüpft ist, und der elementaren musikalischen Produktivität der deutschen Volksseele selbst, die nicht nur in ihrem unerschöpflichen Melodienschatz und ihrem kraftvoll unbeugsamen Rhythmus, sondern auch in ihrer urdeutschen, auf männlichen Bläserklang abgestimmten Tongestalt lebt und wirkt.

Es ist deshalb nichts anderes als die Wiederherstellung eines ganz natürlichen Zustandes, wenn das Dritte Reich alle trennenden Schranken zwischen dem deutschen Volk und seiner Militärmusik beseitigt hat. Wenn selbstverständlich für den Umfang und die Formen des Wiederaufbaues unserer Wehrmachtsmusik, der zwar heute noch nicht abgeschlossen ist aber die zahlenmäßige Stärke der Vorkriegszeit ungefähr wieder erreicht haben dürfte, zu allererst die rein militärischen Bedürfnisse bestimmend waren, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß die bevorzugte Lösung dieser Aufgabe ebensosehr im kulturellen Gesamtinteresse der Nation gelegen ist.

Von dieser Feststellung aus ergeben sich aber ganz bestimmte Folgerungen in berufsständischer Hinsicht. Eine einfache Überlegung lehrt, daß mit der Übernahme einer so großen Zahl von Musikern, wie sie die Wehrmacht in den letzten Jahren zur Auffüllung und Vermehrung ihrer Musikkorps gebraucht hat und noch braucht, das soziologische Gefüge des deutschen Berufsmusikerstandes erhebliche Veränderungen erfahren hat. Der gewaltige Rückgang seiner Erwerbslosenziffer ist zweifellos nicht zuletzt auf diese Ursache zurückzuführen. Daß sie auch sonst auf den verschiedensten musikalischen Berufsgebieten höchst erfreuliche positive Auswirkungen gezeitigt hat, sei hier an den praktisch besonders augenfälligen Beispielen des Musikinstrumentengewerbes, des Musikalienverlages und Notenhandels nur nebenbei angedeutet. Freilich war es nicht zu vermeiden, daß das schnelle Tempo des militärmusikalischen Wiederaufbaues sowohl für die Sache selbst wie für manche Belange des zivilen Musiklebens auch gewisse Schwierigkeiten mit sich brachte. Auf der einen Seite konnten die Militärkapellmeister angesichts des so plötzlich anschwellenden Ersatzbedarfes bei Neueinstellungen nicht immer so wählerisch verfahren, wie es im Interesse der soldatischen, manchmal auch der rein musikalischen Leistungsstärke ihrer Musikkorps wünschenswert wäre. Hier und da sind junge Musikschüler noch vor Beendigung ihrer fachlichen Ausbildung eingestellt worden, was allerdings durch einen besondern Erlaß des Reichskriegsministeriums inzwischen unterbunden wurde. Ebenso war es nicht leicht, für das verantwortliche Amt des Musikmeisters selbst, der bekanntlich ein sechssemestriges Sonderstudium an der Berliner Musikhochschule durchmachen muß, geeignete Anwärter in der erforderlichen Zahl aufzubieten und auszubilden.

Auf der anderen Seite ist durch die Aufstellung so vieler neuer Militärkapellen die Frage einer angemessenen Regelung ihrer außerdienstlichen Betätigung wieder sehr aktuell geworden. Daß irgendwelche radikalen Forderungen aus Zivilmusikerkreisen, die auf ein Verbot jeglicher Betätigung dieser Art hinzielen, allein schon aus wehrpolitischen und volkskulturellen Gründen im Dritten Reich unmöglich in Betracht gezogen werden können, dürfte durch die vorstehenden grundsätzlichen Ausführungen beweiskräftig genug dargetan sein. Nun pflegen allerdings solche Forderungen, genau wie schon in der Vor-

kriegszeit, niemals von kulturellen, sondern in der Regel von rein wirtschaftlichen Gesichtspunkten auszugehen. Dazu muß hier in aller Deutlichkeit einmal folgendes gesagt werden: Auch der Militärmusiker ist seiner Vorbildung und Leistung nach als Berufsmusiker anzusehen und hat als solcher das gleiche Anrecht auf Entfaltung und entsprechende Auswertung seiner Arbeitskraft wie jeder Zivilmusiker, mit dem er sich an Leistungsfähigkeit messen kann! Wenn nun erklärt wird, daß dies allein im Rahmen seiner militärischen Dienstpflichten geschehen müsse, so würde das ins Soziale und Wirtschaftliche übersetzt praktisch bedeuten, daß der Staat seine Militärmusiker eben besser bezahlen sollte, nämlich so gut, daß sie auf eine außerdienstliche Erwerbstätigkeit nicht mehr angewiesen sind. Nun ist es aber nicht schwer, sich auszurechnen, daß eine derartige Besoldungserhöhung, soll sie auch nur annähernd ausreichen, um tüchtigen und leistungswilligen jungen Berufsmusikern einen Anreiz zur Verpflichtung auf 12 Jahre zu bieten, ein Vielfaches von dem ausmachen würde, was selbst der reichste Staat jemals für seine Militärmusik ausgeben könnte. Im Ernst ist also über eine derartige Theorie nicht zu diskutieren. Falls indessen unbelehrbare Nachbeter der eingangs zitierten Gewerkschaftsweisheit daraus heute immer noch den Schluß ziehen, daß dann eben die Zahl und die Besetzungsstärke der militärischen Musikkorps entsprechend klein gehalten werden solle, so müßte solchen Leuten allerdings jedes Verständnis für das hier in Rede stehende Problem abgesprochen werden. Nein, wir alle haben uns schon damit abzufinden und als Deutsche sollten wir es freudigen Herzens tun, daß die Militärmusik wieder einen so starken und stolzen Faktor innerhalb unserer Wehrmacht wie im Gesamtorganismus unseres nationalen Kulturlebens darstellt. Wenn sich das praktisch nur dadurch erreichen läßt, daß die berufliche Arbeitsleistung des Militärmusikers sich zwar in der Hauptsache im Rahmen des militärischen, also eines öffentlichen Dienstes, daneben aber in gewissem Ausmaß auch noch auf freiberuflicher Grundlage vollzieht, so muß diese durch Überlieferung und Erfahrung erprobte, zusammengesetzte Berufsform eben als eine im Wesen seiner besonderen Aufgaben liegende und damit unabänderliche anerkannt werden. Im übrigen entspricht es auch durchaus dem höheren musikalischen Kulturinteresse, wenn durch Erhaltung einer ausreichenden Einkommensspanne nicht allein mittelmäßige, sondern auch musikalisch hochwertige Kräfte zur Kapitulation angeregt werden. Nur deshalb, weil es schon früher in den Musikkorps der deutschen Wehrmacht nicht anders war, konnten ja von ihnen die ersten deutschen Kulturorchester ihre besten Bläser beziehen. Daß diese feste Überlieferung in der Nachkriegszeit durch die Dezimierung unserer Militärkapellen fast zerstört war, hat sich sogleich für unsere Opern- und Sinfonieorchester in einem empfindlichen Mangel an wirklich hervorragendem Bläsernachwuchs aufs schädlichste ausgewirkt.

Aus solchen grundsätzlichen Erwägungen folgt nun freilich nicht, daß etwa der Militärmusiker den für den gesamten Berufsstand geltenden Anordnungen, namentlich soweit sie den Arbeitsmarkt regeln, nicht unterworfen zu sein brauche. Genau so wie in dieser Hinsicht für ihn kein minderes Recht gelten darf, wäre es auf die Daure unmöglich, ihm gerade in seiner außerdienstlichen Erwerbstätigkeit höhere Rechte als seinen

leistungsgleichen Berufskameraden in Zivil zuzubilligen. Wenn im Jahre 1904 ein preußischer Kriegsminister Veranlassung hatte, sich dagegen zu wenden, daß „verschiedene Stabshoboisten die Konkurrenz bis zur Schamlosigkeit" trieben, so ist von dem sozialen Gerechtigkeitsgefühl der Militärbehörden unseres heutigen Staates mit aller Gewißheit zu erwarten, daß sie erst recht Auswüchse in dieser Richtung nicht mehr aufkommen lassen werden. Einer Wiederholung der vor dem Kriege häufig mit Recht auftretenden Klagen über eine Herabwürdigung des soldatischen Ehrenkleides durch Auftreten von Militärmusikern in Uniform bei hierfür unpassenden Gelegenheiten ist schon jetzt durch scharfe Bestimmungen ein Riegel vorgeschoben. Durch ergänzende Anordnungen über den wirtschaftlichen Wettbewerb auf dem freien Arbeitsmarkt wird es ohne weiteres möglich sein, eine die sozialen Interessen der Zivilmusikerschaft mit denen der Militärmusiker gerecht ausgleichende Regelung herbeizuführen.
Möge dann das heute noch nicht überall vorhandene Bewußtsein der engen kameradschaftlichen und beruflichen Verbundenheit im Dienste unserer deutschen Musikkultur sich auf beiden Seiten für alle Zukunft durchsetzen!

Friderizianische Heeresmusik

Von Helmuth Osthoff-Berlin.

Wenn man von der Militärmusik in der Armee Friedrichs des Großen ein richtiges Bild gewinnen will, so gilt es, sich von manchen eingewurzelten schiefen oder gar falschen Vorstellungen, vor allem aber von den für die Gegenwart geltenden Maßstäben freizumachen. Die Militärmusik hat zumal in Deutschland seit der Zeit Friedrichs einen außerordentlichen Ausbau erfahren und nimmt heute innerhalb der Gesamtorganisation unseres Musikwesens eine Stellung ein, die über den speziell militärischen Wirkungsradius, den sie früher besaß, weit hinausragt. Die Unterschiede gegenüber der preußischen Heeresmusik unter Friedrich beziehen sich auf eine Fülle von grundsätzlichen Punkten und Einzelfragen, mag es sich um die Zusammensetzung der Kapellen, das Marschtempo, das Signalwesen, um die Artung und den Bestand der Marschliteratur handeln. So groß indes die Gegensätze sein mögen, eines steht fest: erst unter Friedrich hat die preußische Militärmusik ihre einzigartige Bedeutung und jenen symbolischen, traditionsverhafteten Charakter empfangen, der für uns zum festen Begriff geworden ist.
Die alte brandenburgische Heeresmusik bietet im wesentlichen das gleiche Bild, wie es sich im Militärwesen anderer deutscher Länder abzeichnet. Trommler- und Pfeiferkorps gab es seit den Zeiten der Landsknechtsheere. Die Ausstattung der Reiterei mit Trompetern und Paukern reicht ebenfalls weit zurück. Die mit den alten Standesrechten der Feldtrompeter, der stolzen „Caroliner" (so benannt auf Grund der von Kaiser Karl V. bestätigten Privilegien) zusammenhängenden Überlieferungen haben lange nachgewirkt und erklären, wie noch zu zeigen sein wird, manche Eigentümlichkeit der altpreußischen Militärmusik. Wichtig ist die gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts erfolgende Einführung der aus Frankreich stammenden Oboe in die Marschmusik der Infanterie. Durch die Hoboisten wurden die sog. „Schalmeier" abgelöst, die sich schon

bei einzelnen brandenburgischen Regimentern des Großen Kurfürsten nachweisen lassen. Mit der spieltechnisch mehr und mehr verbesserten Oboe erhielten die kleinen Militärkapellen ein für Freiluftmusik außerordentlich geeignetes Melodieinstrument, dessen scharfer, näselnder, damals freilich noch kaum modifizierbarer Ton fortab den schrillen Klang der Schalmeiinstrumente ersetzte. Den Platz der Baßschalmei nahm das Fagott (Basson) ein. Über die Entwicklung der Heeresmusik unter dem ersten preußischen Könige besitzen wir nur spärliche Nachrichten. In den letzten Abschnitt seiner Regierungszeit fällt die Wirksamkeit des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau, dessen weitgreifende Reformen zweifellos auch der preußischen Militärmusik neue Impulse gaben, ist doch mit seinem Namen der berühmte „Dessauer Marsch" verknüpft, dessen Melodie der Überlieferung zufolge aus Italien stammt, wo Leopold in den Schlachten bei Cassano und Turin die Entscheidung herbeigeführt hatte:



Etwas reicher fließen die Quellen für die Regierungszeit Friedrich Wilhelms I., der im Zuge seiner alles Militärische umgreifenden Interessen naturgemäß auch der Heeresmusik seine Sorge zuwandte. Wie die späteren Waffentaten Friedrichs des Großen nicht denkbar sind ohne die Vorarbeit seines Vaters, so fußt auch die friderizianische Heeresmusik auf den Einrichtungen, die unter Friedrich Wilhelm I. verbindliche Geltung erhielten. Um 1724 schuf der Soldatenkönig die erste Militärmusikerschule in Preußen. Dieses Ausbildungsinstitut für Hoboisten und Tambourschüler, dem Militärwaisenhause in Potsdam angeschlossen, hat bis 1792 bestanden. Damit war die Pflege des Nachwuchses, der bis dahin zum größten Teil unmittelbar aus den Stadtpfeifereien übernommen wurde, dem Militärwesen selbst überantwortet. Mit zwei Verordnungen von 1714 bzw. 1726 setzte Friedrich Wilhelm I. den Stand der Infanteriemusik fest. Danach hatte jedes Regiment beim Stabe den Regimentstambour, 6 Hoboisten und 6 Pfeifer, während 30 Tambours auf die 10 Kompanien verteilt waren. „Des abends nach der Sonnen Untergang wird bey der Artillerie ein Canon-Schuß gethan, worauf alle Tambours von der Armee den Zapfenstreich zugleich schlagen, weshalb selbige bey den Bataillons vorhero parat stehen müssen ... Alle Bataillons sollen, sobald sie avancieren den Feind zu attaquiren, mit geschultertem Gewehr, fliegenden Fahnen und klingenden Spiel gegen den Feind marchiren ... der Regimentstambour muß vor die Tambours rêpondieren, daß die Trommeln immer Spiegel-Blanck und die Reiffen gut angestrichen sind, an den Trommeln nichts fehle und die Tambours in ihrer gantzen Mundirung propre seyn." Dieses Reglement von 1726 blieb, wie Reschke in seiner „Studie zur Geschichte der brandenburgisch-preußischen Heeresmusik"[1]) betont, bis zum Tode Friedrichs II. in Kraft. Ausgebaut wurde unter Friedrich Wilhelm I. auch das Instrumentarium. In seine Zeit fällt die Einführung der Janitschareninstrumente (bei der Artillerie) sowie der Hörner (beim Derfflingerschen Grenadierregiment zu Pferde). Aufgekommen ist damals ferner wohl einer der wichtigsten Märsche, der Grenadiermarsch — noch ohne Trio — da er schon in älteren Quellen als „Marsch der Grenadier-Garde Sr. Königl. Majestät von Preußen" bezeichnet wird. Damit sind in

[1]) Berliner Dissertation 1935.

knappen Strichen die Grundlagen der Heeresmusik angedeutet, wie sie Friedrich der Große bei seinem Regierungsantritt vorfand.

Die Kapellen waren demnach sehr klein und wurden auch späterhin nur in bescheidenem Maße ausgebaut. Bei der Infanteriemusik bestand die wichtigste Neuerung in der Einführung der Trompete als Mittelstimme zu den meistens zweistimmig in Erscheinung tretenden Oboen als Melodieinstrumenten und den Fagotten als Grundstimme der Marschmusik. Damit setzte sich Friedrich über die alten Privilegien der der Reiterei vorbehaltenen Trompeter hinweg und bahnte eine Entwicklung an, die allerdings erst in sehr viel späterer Zeit sich voll auswirkte. Zweifellos bliesen diese Musiker ihre einfachen Stimmen auch auf Naturtrompeten und nicht auf den sog. Interventionstrompeten, die erst nach 1780 aufkamen. Oboen [2]), Trompeten, Fagotte, daneben Trommeln [3]) und Pfeifen bildeten also ausschließlich das Instrumentarium bei der Infanterie. Noch kleiner war damals der Instrumentenbestand bei der Kavallerie, als deren Kerntruppe die Kürassiere angesehen wurden. Bei den Kürassieren kannte man nur Trompeter und Pauker, die auf kostbaren, vielfach aus Silber gefertigten Instrumenten spielten. Ungebrochen erhielt sich hier die stolze Tradition der Feldtrompeter mit ihren Fanfaren und Signalen, ihren besonderen musikalischen Bräuchen und einzelnen Vorrechten wie z. B. dem, daß alle Kürassiertrompeter auf Schimmeln ritten. War diese Trompetermusik nach altem Herkommen auch chorisch besetzt, so blieb sie infolge der Bindung an die Naturtonreihe musikalisch doch der Infanteriemusik bei aller äußeren Wirkung stark unterlegen. Die Kürassiermusiker bildeten fraglos die konservativste und exklusivste Gruppe innerhalb der Heeresmusik des Königs. Die Dragoner waren von Haus aus berittene Infanterie und nahmen dementsprechend damals noch eine Mittelstellung zwischen dieser und der Kavallerie ein, was in ihrer musikalischen Ausstattung deutlich hervortritt. Sie verfügten wie die Infanterie über Oboen, Trompeten, Fagotte und Trommeln, hatten aber keine „zünftigen" Trompeter und nur vereinzelt Pauken. Wieder ganz anders lagen die Verhältnisse bei der Artillerie, die noch zu Anfang des Siebenjährigen Krieges aus nur zwei Regimentern (zu je 1500 Mann) bestand, bald danach aber beträchtlich vermehrt wurde. Das musikalische Wahrzeichen der Artillerie unter Friedrich Wilhelm I. waren die Dudelsackpfeifer (wohl nach englischem Muster eingeführt), welche 1746 unter Friedrich verschwanden. Dafür überwies Friedrich der Artillerie die riesigen, als Janitscharenmusiker verwendeten Mohren, die er von seinem Vater geerbt hatte. Infolgedessen besaß die Artillerie zunächst Pfeifen, große Trommel, Becken und Pauken. Letztere waren auf einem besonderen Gefährt, dem sog. Paukenwagen untergebracht. In einem Bericht über den Durchmarsch der preußischen Artillerie in Prag 1744 heißt es: „Voraus in einem von zwei Mohrenköpfen geführten... Wagen die großen Pauken, die ein Mohr beständig rührte, hinter dem folgte die ganze türkische Musik mit Pfeifen, großer

[2]) Nach Archenholz („Gemälde der preußischen Armee vor und in dem Siebenjährigen Kriege", 1791) befanden sich bei jedem Regiment nur 6—8 Hoboisten.

[3]) Sie waren damals erheblich größer und somit klangstärker als heute. Im Gegensatz zu den Füsilieren und Musketieren führten die Grenadiere den Trommelmarsch so aus, daß die schweren Taktteile auf das Fell, die leichten auf den hölzernen Reifen geschlagen wurden.

Trommel und zusammenschlagenden Messingtellern in 9 Personen und lauter Mohren bestehend." In den letzten Regierungsjahren des Königs traten an die Stelle der Janitscharenmusiker Hoboisten. Dagegen wurden Trompeterkorps erst unter Friedrich Wilhelm II. bei den reitenden Abteilungen eingeführt. Zu erwähnen bleiben noch die von Friedrich dem Großen geschaffenen Jägerkorps, welche noch zu Lebzeiten des Königs als einzige Truppe Waldhörner führten.

Über das musikalische Signalwesen sind wir leider für die Zeit bis zum Tode des Königs nicht näher unterrichtet. Es unterliegt aber wohl keinem Zweifel, daß das bekannte Reglement von 1788 mit seinen Einzelanweisungen den Niederschlag der Praxis darstellt, wie sie unter Friedrich II. bestand. Es versteht sich von selbst, daß eine für Kriegs- und Friedenszeiten so wichtige Materie allgemein verbindlich geregelt sein mußte und nicht den einzelnen Truppenteilen überlassen bleiben konnte, da von der schnellen und exakten Befolgung der Signale unendlich viel abhing. In dem Reglement von 1788 heißt es: „Die Leute müssen aber sämtlich gewöhnt sein, sehr genau auf die Signale Acht zu haben, weil bei diesen Gelegenheiten nichts kommandiert, sondern alles durch Signale zu erkennen gegeben wird ... Die sämtlichen Füsilierbataillons haben folgende von einander differente 8 Signale, die einem jeden so bekannt sein müssen, daß er augenblicklich, so wie er nur solche hört, wissen muß, was er zu tun hat. Nr. I. Marsch. II. Halt und sammelt euch. III. Chargirt. IV. Stopft. V. Haltet euch rechts. VI. Haltet euch links. VII. Schwärmt. VIII. Retraite." Zur Ergänzung des Bildes nach dieser Seite hin darf hier an ein Klavierstück des Hofkapellmeisters Friedrichs des Großen, Carl Friedrich Graun erinnert werden, das den Titel „Battaglia del Rè di Prussia" [4]) führt und in seinem Anfang vielleicht eine der stehenden Reiterfanfaren wiedergibt:



Bevor auf die Marschmusik in der preußischen Armee unter Friedrich dem Großen eingegangen wird, mag zunächst die Frage berührt werden, wie die friderizianische Heeresmusik zu ihrer Zeit von preußischen Soldaten und von Außenstehenden beurteilt wurde. Aus den vielen Berichten über die schlesischen Kriege geht klar hervor, einen wie hervorragenden Anteil diese Musik als aufrüttelndes, anfeuerndes und disziplinierendes Element bei den Bewegungen und Angriffen der Truppen besaß. Offiziere wie Soldaten empfanden die faszinierende und straffende Wirkung, welche von den

[4]) Handschriftlich auf der Bibliothek von S. Marco zu Venedig.

Rhythmen der preußischen Märsche ausging. Der Grenadiermarsch für Trommeln und Pfeifen wird einmal als der „erste Held des Siebenjährigen Krieges" bezeichnet. Von einem preußischen General wird der Ausspruch überliefert: „Mit einem guten Marsche meiner Hoboisten ist es mir ein wahres Vergnügen, mit Europa durch den Mund der Kanonen zu sprechen", und bekannt ist auch die Geschichte von dem preußischen Regimentstambour, der 1778 im bayrischen Erbfolgekriege als erster an der böhmischen Grenze den Grenadiermarsch anschlug in dem stolzen Bewußtsein, damit den Krieg erklärt zu haben. Bezeichnend ist auch der bei Reschke angeführte Ausspruch eines Franzosen: „Wenn der König von Preußen einen Teil seiner kriegerischen Erfolge der Schnelligkeit seiner Truppen verdankt, so hat er einen anderen Teil auch der preußischen Kriegsmusik zuzuschreiben." Von besonderem Interesse ist das Urteil J. J. Rousseaus. Rousseau spricht in seinem „Dictionnaire" von 1767 (unter „Fanfare" und „Marche") zwar von den „Troupes allemandes" schlechthin, hat aber dabei zweifellos auch die preußische Heeresmusik im Auge, wenn er sagt: „Von allen Heeren Europas besitzen die Deutschen die besten Militärmusikinstrumente; auch sind ihre Märsche und Fanfaren von einer bewunderungswürdigen Wirkung. Dies verdient bemerkt zu werden, weil es in der ganzen französischen Monarchie nicht einen einzigen Trompeter gibt, der richtig zu blasen versteht und die kriegerischte Nation Europas [d. h. Frankreich:] die mißtönendsten militärischen Musikinstrumente besitzt; das bedeutet einen wesentlichen Nachteil." Auch das Urteil Rousseaus über die französischen Militärmärsche fällt sehr ablehnend aus. Von wenig Verständnis und starker Voreingenommenheit für die englische Militärmusik zeugen dagegen die Äußerungen Burneys (The present state of music in Germany usf. 1773—75), die seine um 1772 in Potsdam gewonnenen Eindrücke widerspiegeln. Er tadelt die „Unveränderlichkeit im Geschmack" und schließt mit den Worten: „... so wie ich bis itzt noch keine Soldaten von besserem Ansehen gefunden hatte als die unsrigen, so wenig brauchen wir der Musik und den Musikern anderer Orten einen anderen Vorzug einzuräumen, als in der Anzahl und der Verschiedenheit der Instrumente" [5]. Es ist dies ein in seiner Art vereinzeltes, typisch englisches Urteil.

Entscheidend für die Beurteilung der friderizianischen Marschmusik ist vor allem der Umstand, daß das Schritt-Tempo der Truppen damals sehr viel langsamer war als heute. Es betrug durchschnittlich 70—75 Schritt in der Minute, und es darf angenommen werden, daß das Marschtempo im preußischen Heere vor Friedrich dem Großen, d. h. etwa zu der Zeit, als der Fürst Leopold von Anhalt-Dessau den Gleichschritt einführte, etwa bei 60 Schritt in der Minute lag. Denn der sog. Deployierschritt (75 Schritt in der Minute) war eine Erfindung Friedrichs des Großen. Nur wenn Trommelsignale zum Bajonettangriff ertönten, steigerte sich das Tempo bis zum sog. „starken Schritt". Der beschleunigte „Deployierschritt" (108 Schritte in der Minute) kam erst während der letzten Regierungsjahre des Königs auf. Heute haben wir dagegen als Normaltempo in unserem Heer 116 Schritt in der Minute gegenüber Frankreich und Italien mit 140 und darüber. Der Ausdruck „Deployieren" bezieht sich auf die von Friedrich

---

[5]) Nach der deutschen Übersetzung von 1773.

ersonnene Art, dichtgedrängte und tiefgestaffelte Truppenmassen mit äußerster Exaktheit zu bewegen. Archenholz nennt es ein „sehr künstliches Manöver, daß man zwar bei anderen Truppen nachgeahmt hat, das aber bis auf den heutigen Tag nur allein von den Preußen mit der erforderlichen Ordnung und Geschwindigkeit ausgeführt werden kann." Wenn dieser Deployierschritt (75 Schritt in der Minute) nicht nur bei Bewegungen der Truppe im offenen Felde, sondern auch bei Paraden und auf dem Marsche Geltung besaß, so hängt dies nicht zuletzt mit der damaligen schweren Bewaffnung des einzelnen Mannes zusammen. Die altpreußischen Märsche werden heute sehr viel schneller, dazu in ganz anderer, unvergleichlich reicherer Instrumentierung und Besetzung gespielt als zu ihrer Zeit. Wir vermögen sie uns kaum noch anders vorzustellen. Und doch wird jeder, der einmal die seltene Gelegenheit gehabt hat, die gleichen Stücke in originaler Besetzung und im alten Tempo zu hören, tief beeindruckt sein von dem besonderen Charakter, den diese Märsche, etwa der „Dessauer Marsch" bei 60, der „Hohenfriedberger Marsch" bei 72 Schritt in der Minute annehmen. Unwillkürlich beschwört ihre Musik so das Bild der in ehernem Gleichschritt marschierenden Grenadiere des großen Königs herauf.

Wie die preußischen Fahnen als Symbole der Truppenehre gleich den römischen Adlern mit Ehrfurcht betrachtet wurden (Archenholz), so war auch die Heeresmusik unter Friedrich kein äußerlicher Faktor, sondern verknüpft mit den Begriffen der Ehre und Auszeichnung. Deutlich kommt dies in der Verleihung von Märschen und musikalischen Beutestücken zum Ausdruck. Das Schlagen des Reiter- und Grenadiermarsches war nur Regimentern gestattet, die sich im Felde besonders hervorgetan hatten. Die Verleihung dieser Märsche galt als höchste Auszeichnung. Wie sparsam der König damit umging, ersieht man aus der Geschichte des Dragonerregiments Holstein, das 1758 französische Pauken erbeutet hatte. Sein Kommandeur erhielt durch Kabinettsorder folgenden Bescheid: „... Ich approbire und consentire auch hierdurch gantz gerne, das Ew. Liebden unterhabenes Regiment die in der Bataille bei Crefeld ... eroberte Pauken führen und gebrauchen möge, um Reutermarsch darauf schlagen zu lassen. Was aber das Schlagen des Grenadier-Marches auf dessen Trommeln anbetrifft, da muß das Regiment damit noch warten, bis es sich hiernechst in Bataillen noch besser distinguiret haben wird." Wollte neben den Kürassieren ein Kavallerieregiment Pauken führen, so war Bedingung, daß die Instrumente dem Feinde abgenommen waren. Bei jedem Dragoner- oder Husarenregiment bedeutete daher der Besitz von Pauken etwas Besonderes.

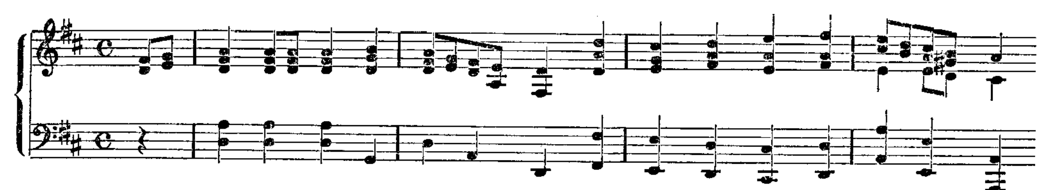
Viel Kopfzerbrechen hat der Forschung seit jeher die Frage bereitet, welche Märsche Friedrich dem Großen als Komponisten zugeschrieben werden dürfen. Unzweifelhaft steht des Königs Autorschaft fest für den sogenannten Marsch in Es, dessen autographe Skizze Franz Benda, Friedrichs Konzertmeister, einst besaß. Auf dem selbstgeschriebenen Notenblatt hatte der König vermerkt: „Keine Mittelstimmen, nur bitte die Trompete zuzusetzen und es abschreiben zu lassen." Der Marsch, welcher bis 1789 bei der Garde gespielt wurde und 1816 von neuem in Gebrauch kam, entsprach also der üblichen Besetzung mit Oboen, Trompete und Fagott. Ebenso sicher als Komposition des Königs

bezeugt ist der sogenannte „Marsch von 1756", zu dem sich autographe Skizzen (Schloßbibliothek Berlin) erhalten haben. Auch der „Mollwitzer"



ist gut beglaubigt, da sein Anfang im thematischen Katalog einer verschollenen Marschsammlung Friedrich Wilhelms III. mit der Bemerkung „composée du Roi de Prusse à Mollwitz 1741" verzeichnet ist. Das Hauptquartier befand sich längere Zeit bei Mollwitz; wir wissen auch, daß Friedrich hier häufig musiziert hat, und das schwungvolle Stück ist sehr wahrscheinlich in diesen Wochen entstanden. Für den König und zumal für den jungen Fridericus Rex besaß eben das „Inter arma silent musae" nur beschränkte Geltung. Mit der Schlacht bei Mollwitz hängt der Marsch kaum zusammen.

Schwieriger liegt die Frage bei den übrigen Märschen, die unter des Königs Namen gehen. Der „Marche du roi de Prusse ou des Ulans"



darf ebenfalls auf Friedrich zurückgeführt werden, obwohl, wie schon Thouret [6] bemerkt, der Titel kaum als der ursprüngliche angesehen werden kann. Er begegnet unter den Tänzen zu der Oper „Cleofide", die C. H. Grauns Nachfolger Agricola 1754 für Berlin schrieb, aber auch als „air des Houlans, ou marche du Roi de Pruse" in einem französischen Singspiel aus dem Jahre 1752 (vorgetragen von dem als Grenadier auftretenden Kriegsgott Mars). Diese beiden voneinander unabhängigen Zeugnisse sprechen für die Echtheit der Zuschreibung. Wenn der Marsch einen ganz anderen Stilcharakter zeigt als die vorgenannten Stücke, deren Melodien wie für die Flöte erfunden anmuten, so spricht dies nicht dagegen, denn es handelt sich bei dem „Marche du Roi de Prusse" zweifellos nicht wie bei den ersteren um einen Infanterie-, sondern um einen Kavalleriemarsch.

Sehr umstritten ist die Autorschaft des Königs in bezug auf das klassische Stück der preußischen Militärmusik, den „Hohenfriedberger Marsch". Die weit in das 18. Jahrhundert zurückreichende Überlieferung bringt den Marsch eindeutig mit Fridericus Rex in Verbindung, dokumentarische Beweise für des Königs Autorschaft haben sich jedoch bisher nicht beibringen lassen. Der Gegensatz des Stilcharakters zu den sicher beglaubigten Märschen des Königs ist kein Gegenbeweis, da es sich auch hier um einen Reitermarsch handelt, der auf Trompetenmusik zugeschnitten ist. Vielleicht wird eine bis heute noch ausstehende, wirklich umfassende Untersuchung der Marschliteratur des 18. Jahrhunderts hier klärend eingreifen und damit den eigenen Beitrag Friedrichs des Großen zu dem unvergänglichen Kernstück seiner Heeresmusik, den Märschen, zweifelsfrei festlegen können.

[6]) Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker. Leipzig 1898.

Beethoven in der Militärmusik

Von Erich Schenk-Rostock.

Im Leben keines unserer großen deutschen Komponisten der neueren Zeit haben Kriegserlebnisse eine so große Rolle gespielt wie bei Beethoven. Seit jenem denkwürdigen Novembertag 1792, da der Zweiundzwanzigjährige auf der Reise aus Bonn nach Wien gerade noch zwischen den feindlichen Armeen „durchrutschte", bildete der Krieg eine wichtige Gegebenheit in seinem Dasein. Marschschritt, Trompetengeschmetter und Kanonendonner traten seit 1805, besonders aber 1809 und 1813 unmittelbar an ihn heran, und es ist bekannt, wie dieses Erleben allenthalben seine Spuren in des Meisters Werk zurückgelassen hat. So stoßen wir — von den noch zu behandelnden Kompositionen für Militärorchester abgesehen, die eine selbständige, wenn auch unvollständige Abteilung in Nottenbohms systematischem Werkverzeichnis bilden — auf eine bei keinem anderen großen Musiker zu beobachtende Fülle von militärisch bestimmten oder unmittelbar auf kriegerische und politische Ereignisse bezugnehmenden Werken. Vom „Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Wiener Freiwilligen" und dem „Kriegslied der Österreicher" der Jahre 1796/97 über die „Marcia funebre sulla morte d'un eroe" der As-dur-Sonate op. 23 und die „Eroica" bis zu den Siegeshymnen, Festmusiken für den Wiener Kongreß und aktuellen Schauspielmusiken aus der Zeit von 1813 bis 1815. Feiert die „Schlacht bei Vittoria" Wellingtons Sieg über Napoleon in Spanien 1813, so werden die Kantate „Der glorreiche Augenblick" und der „Chor auf die verbündeten Fürsten" für den Wiener Kongreß geschaffen, während das Lied „Des Kriegers Abschied" aus der allgemeinen Stimmung des Jahres 1814 heraus entsteht und „Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da!" als Schlußgesang zu Treitschkes Singspiel „Gute Nachricht" auf die erste Einnahme von Paris Bezug nimmt. Im nächsten Jahr entsteht die Musik zu dem Drama des preußischen Kabinettsrates Joh. Friedr. Leop. Duncker „Leonore Prohaska", welches das Schicksal des Potsdamer Heldenmädchens zum Vorwurf hatte, das 1813 als freiwilliger Jäger unter dem Namen Renz den Heldentod erlitten hatte, sowie der Schlußgesang von Treitschkes Singspiel „Die Ehrenpforte", „Es ist vollbracht" zur Feier der zweiten Einnahme von Paris.

Aber auch im übrigen Schaffen Beethovens klingen immer wieder heroische Töne auf. Vom „Kriegslied" des Bonner „Ritterballets" über „Coriolan" und „Leonoren"-Ouverture, besonders auch den aufpeitschenden Marsch des „Fidelio" und die „Egmont"-Musik bis zu den Kriegsklängen des „Dona nobis pacem" der „Missa solemnis". Durchpulst den zweiten Satz der Hammerklaviersonate op. 101 ein unerhört erregender Elan, so hat der Meister mit der „Marcia alla turca" des op. 76 und 113 die für die ganze Folgezeit verbindliche Prägung orientalischer Kriegsmusik geschaffen. Nicht minder erwähnenswert die Marschrhythmen der Klavierkonzerte in B und Es, auf deren letzteres noch zurückzukommen sein wird.

Gerade im Hinblick auf die große Bedeutung unserer Militär- und Blasorchester für

die Ausgestaltung nationaler Feiern und ihre grundsätzlich wichtige Aufgabe der Vermittlung wertvoller Musik an breiteste Volksschichten dürfte es nun nicht ohne Interesse sein, im Falle Beethoven festzustellen, wie weit sein Werk durch Originalausgaben und Bearbeitungen ihrem Repertoire zugänglich geworden ist. Wenn ferner einige Hinweise schöpferische Dirigenten zur Überprüfung des Vorhandenen und neuerlichen Versenkung in des Meisters Gesamtwerk anregen und so eine Besitzmehrung des Beethovenschen Musiziergutes für Militärorchester herbeiführen, so ist der Zweck dieser Studie im schönsten Sinn erfüllt.

Beethovens Originalkompositionen für Harmoniemusik setzen bereits in der Bonner Jugendzeit ein, und zwar infolge seines höfischen Auftrages, Musik für die kurfürstliche Tafel zu schreiben. Die achtstimmige Besetzung (2 Ob., 2 Klar., 2 Hörner und 2 Fag.) hat das liebenswürdige, ausgezeichnet klingende und die Instrumente außerordentlich geschickt vermischende „Rondino in Es", das unmittelbar an Mozarts Salzburger Serenadenstil anknüpft und von Schiedermair geradezu als eine Huldigung an den älteren Meister angesprochen wurde, mit dem empfindungswarmen, sonnig heiteren „Oktett" op. 103 gemeinsam, das der Meister bekanntlich bei Lebzeiten als Streichquartettbearbeitung op. 4 der Öffentlichkeit übergab. Auf gleicher Ebene liegt das auf die Oboen verzichtende „Sextett" op. 71. In dieser feingeistigen Unterhaltungsmusik ist noch nichts von der innerlich erregten und erregenden Haltung zu verspüren, die das mittlere Werk Beethovens so außerordentlich neu und dem 18. Jahrhundert entwachsen empfinden läßt und die mit Glück auf das Erlebnis der französischen Revolutionskomponisten Gossec, Lesueur und Catel zurückgeführt wurde.

Wohl aber begegnen wir dieser Haltung in den Schöpfungen aus der wunderbar begnadeten Zeit des „Fidelio". Ich denke an den „Marsch für die böhmische Landwehr 1809", der seit der ersten preußischen Armeemarsch-Sammlung allgemein als „Yorkscher Marsch" (Nr. 37) bekannt ist, neben dem etwas steiferen F-dur-Marsch und vor allem an den „Marsch in C-dur-Zapfenstreich", ein ausgezeichnetes Stück von hinreißendem Schwung, dem man die „Fidelio"-Nähe in Wendungen wie



anmerkt. Ist der hinreißende Steigerungsabschnitt mit nachschlagenden Hörnern und Trompeten



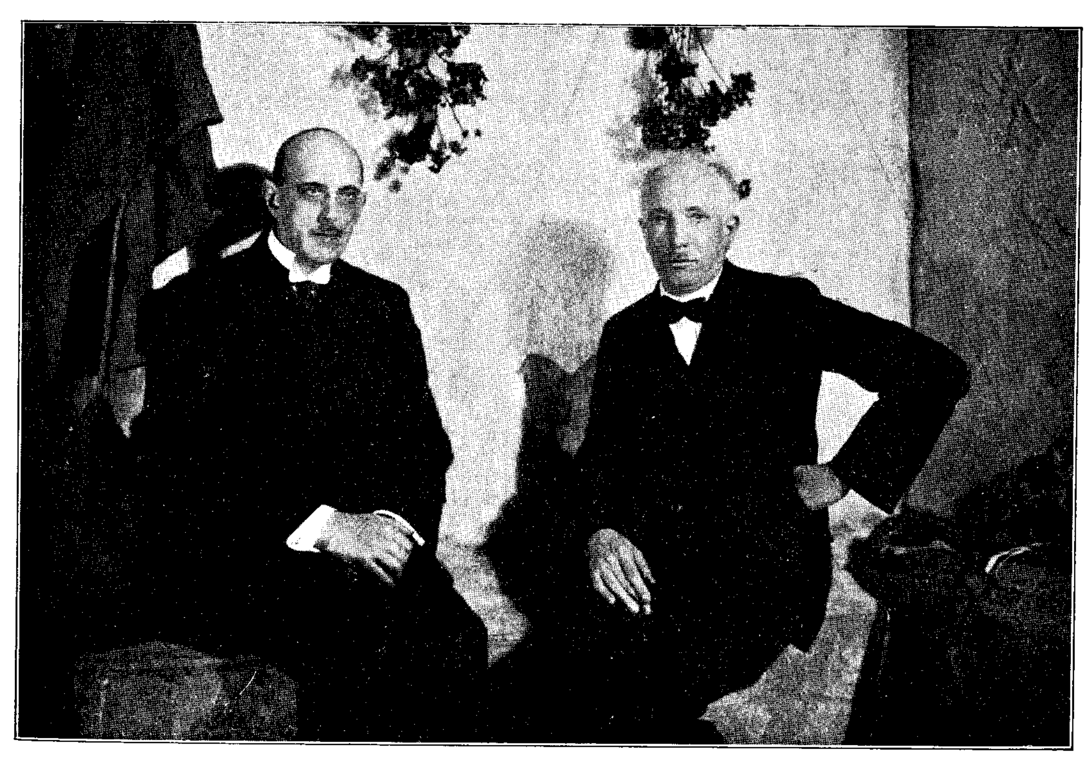
zum Beginn des „Fidelio"-Finale in Beziehung zu setzen, so hat der Hauptgedanke des Marsches seine Entsprechung mit jenem „Militair-Marsch



Schillings,
Maschinendirektor Brandt

R. Strauß,
Oberregisseur Droescher

Berliner Hauptprobe zum „Pfeifertag“ (1902)

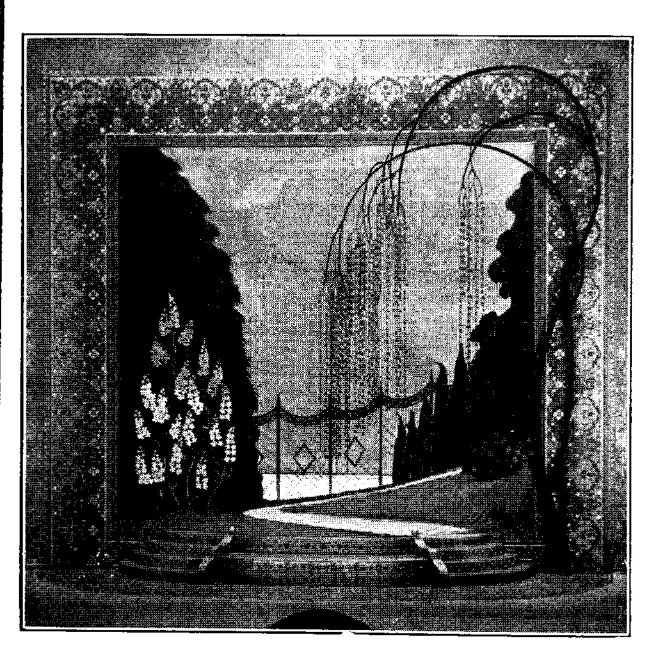


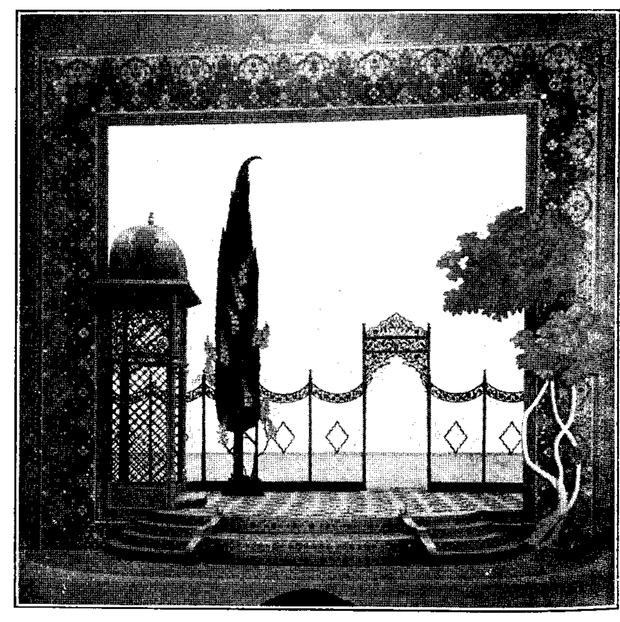
Intendant von Schillings und Dr. Richard Strauß bei der Generalprobe zu „Frau ohne Schatten (1919)

Aus der Geschichte der Berliner Staatsoper

Das Schaffen von Panos Aravantinos

Entwurf zur „Zauberflöte". Eröffnungsvorstellung 28. April 1928

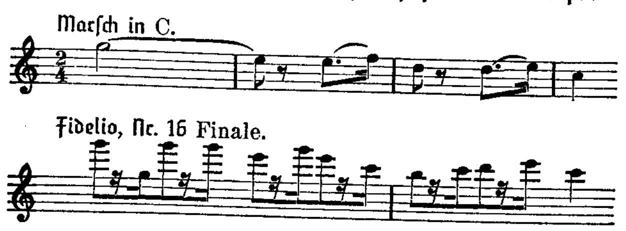




Bühnenbilder zu Mozarts „Entführung" (1924)

Entnommen aus J. Kapp: Geschichte der Berliner Staatsoper, Max Hesses Verlag, 1937

zur Großen Wachparade" von 1815 in D-dur, der durch ein „Trio all'Ongarese" bemerkenswert ist. Erinnert sei an eine weitere Entsprechung des C-dur-Marsches mit dem „Fidelio"-Finale, des hymnischen Preis heldischer Treue also:



Man wird dieses Stück demnach mit Recht als des Meisters bedeutendsten Beitrag heroischer Militärmusik ansprechen dürfen.

Nur am Rande sei auf die beiden Tanzkompositionen für Militärmusik des Badener Sommers 1810, eine Eccossaise und eine Polonaise, verwiesen, die wie die vorbehandelten Märsche in der Gesamt- und praktischen Ausgabe (Breitkopf & Härtel) vorliegen.

Früh nahmen sich nun die Bearbeiter des Beethovenschen Schaffens an und bezeichnenderweise war es „Fidelio", aus dem der Kapellmeister des Fürsten Johann von Lichtenstein, Wenzl Sedlack elf Stücke für neunstimmige Harmonie bei Artaria in Wien (Nr. 2363) herausgab. Derartige Opernbearbeitungen lagen im Zug der Zeit und als einen anderen fleißigen Bearbeiter für Militärmusik kennen wir den 1801 verstorbenen Fagottisten und Korrepetitor am Frankfurter Nationaltheater Joh. Christ. Stumpf, der neben vielen anderen Opern auch die „Zauberflöten"-Ouverture für zehnstimmige Harmoniemusik einrichtete sowie eine „Grande Serenade tirée des œuvres de Mozart" in der aus Beethovens vorerwähntem Sextett op. 71 bekannten Besetzung der preußischen Militärmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts vorlegte. Das waren die unmittelbaren Vorgänger von Neithardt (1793—1861) und Weller, deren „Bearbeitungen klassischer Sinfonien und Ouverturen für Infanterie-Musik ... zum eisernen Bestande aller Militärkapellen" in der ersten Jahrhunderthälfte gehörten. Überlegen wir ferner, daß Weller beispielsweise den ganzen „Freischütz", „Preciosa" und „Oberon" für „türkische Musik" bearbeitet hat, so verliert das in der Wagner-Literatur angeprangerte Ansinnen Friedrich Wilhelms IV., die Aufführung des „Tannhäuser" in Berlin von Arrangement und Vortrag einiger Stücke daraus durch die Militärmusik abhängig zu machen, einiges von seiner Ungeheuerlichkeit.

Doch zurück zu Beethoven. In der ersten Jahrhunderthälfte kamen zu den Originalwerken und der vorgenannten „Fidelio"-Bearbeitung vor allem Einrichtungen der „Schlacht bei Vittoria" und der „Egmont"-Ouverture für neunstimmige Harmoniemusik, letztere überdies durch F. Starke für 20stimmige türkische Musik, die 7. und 8. Sinfonie, von den Klaviersonaten die „Pathétique" op. 12 und das „Septett" op. 20 (alle bei Haslinger, Wien erschienen); das „Septett" gab außerdem Crusell bei Peters in 11stimmiger Bläserbesetzung heraus.

Die Eroberung Beethovens für die Militärmusik auf breiterer Basis setzt freilich erst nach 1870 ein. Bis zur Jahrhundertwende wurden folgende Werke dem Repertoire durch Druckausgaben [1]) eingegliedert:

1876 — Andante aus der 5. Symphonie op. 67.
1876 — Adagio aus der Sonate pathétique op. 13.
1879 — Ouverture zu „König Stephan" op. 117.
1880 — „Adelaide" op. 46.
1885 — Türkischer Marsch aus „Die Ruinen von Athen" op. 113.
1885 — „Mignon" —op. 75/1.
1887 — Marsch aus dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" op. 43.
1889 — Marcia funebre aus der Klaviersonate op. 26.
1891 — Ouverture zu „Fidelio" op. 72.
1892 — Triumphmarsch „Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da!"
1893 — Feierlicher Marsch aus „Die Ruinen von Athen" op. 113.
1893 — „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" op. 91.
1893 — Tonbilder aus „Fidelio" op. 72 b.
1893 — Ouverture zu „Coriolan" op. 62.
1893 — Ouverture zu „Prometheus" op. 43.
1893 — Adagio cantabile aus dem Septett op. 20.
1893 — Menuett aus dem Septett op. 20.
1900 — Trauermarsch aus der 3. Symphonie op. 55.

Als tätiger Bearbeiter bewährte sich hierbei insbesondere der zuletzt in Hamburg wirkende Albert Parlow (1822—88). Für die Bearbeitung des Trauermarsches aus op. 26, der seitdem geradezu das Stück feierlicher Kondukt geworden ist, hatte bekanntlich Beethoven selbst einen Hinweis gegeben, indem er ihn für die eingangs erwähnte Bühnenmusik zu „Leonore Prohaska" instrumentierte. Die gelegentlich in der Literatur geäußerten Bedenken gegen seine Verwendung im vorgenannten Sinne werden demnach durch Beethovens eigenes Verfahren zerstreut.

Die Jahre bis zum Weltkrieg zeigen dann die gesteigerte Erarbeitung von Vortragsstücken nichtmilitärischer Haltung, wobei es gelegentlich zu weitgehenden Eingriffen in die innere Struktur der Stücke kommt. Wird bei den „2 Sätzen aus L. v. Beethovens Pastorale" nach dem „Lustigen Zusammensein der Landleute" und „Gewitter und Sturm" an Stelle des „Hirtengesanges" einfach der zweite Satz Da-Capo verlangt, so geht Schmidt-Cöthen bei seiner Einrichtung des ersten Satzes von op. 73 als „Festmarsch über Themen aus Beethovens Konzert Es-dur" schon selbstherrlicher vor. Die Stellung des Es-dur-Konzerts als wohl beachtlichster Vertreter des sogenannten Militärkonzerts, eines Typus, der bekanntlich seit Mozarts K. V. 456 im Zeitalter der Klavierbrillanz besonders gepflegt wurde (vgl. Zeitschrift für Musik-

[1]) Die Verleger sind unschwer den einschlägigen Bänden von Hofmeisters „Handbuch der musikalischen Literatur" 1844 ff. zu entnehmen.

wissenschaft XV/176), legt die Bearbeitung des heroischen Stückes für Militärorchester nahe. In der Tat sind auch gleichzeitig zwei Einrichtungen desselben erschienen. In der mir bekannt gewordenen wird nun die rhapsodische Eröffnung des Klavieres (Takt 1—8) durch die Marscheingangsfloskel



ersetzt und dann der Satz mit Kürzungen, welche durch das Fehlen des Solisten bedingt sind, gebracht. Vom Gesichtspunkt der Verbreitung einer der heroischsten Konzeptionen Beethovens aus ist das Verfahren wohl hinzunehmen. Bedenklich erscheint es allerdings, wenn „Schärfungen" der Melodik wie



statt

vorgenommen werden. Originaltreue müßte auch dem selbständigsten Bearbeiter unbedingtes Gebot sein.

Ein Überblick über die Erscheinungen der Vorkriegsjahre ergibt folgendes Bild:

1901 — Adagio u. Allegretto aus der Mondscheinsonate op. 27/2.
1901 — Ouverture „Leonore" Nr. 1 op. 138.
1905 — „Die Ehre Gottes in der Natur" op. 48/4.
1907 — „Zwei Sätze aus der Pastoral-Sinfonie" op. 68.
1908 — „Festmarsch über Themen aus Beethovens Konzert (Es) op. 73".
1908 — Trauermarsch aus der „Eroica"-Sinfonie op. 55.
1909 — Trauermarsch für Harmoniemusik.
1909 — Marsch in C-dur, op. 45/1.
1909 — Ouverture zu „Egmont" op. 84.
1909 — Marsch in Es-dur op. 45/2.
1910 — „Marcia alla turca" aus „Die Ruinen von Athen" op. 113.
1910 — Feierlicher Marsch aus „Die Ruinen von Athen" op. 113.
1912 — „Die Ehre Gottes in der Natur" op. 48/4.
1913 — Parademarsch.

Daß im Zwischenreich nach den spärlichen Ausgaben der Kriegszeit der heldische Beethoven fast gar nicht berücksichtigt wurde, ist kaum verwunderlich. Einer bemerkenswerten Beliebtheit darf sich nun auch „Die Ehre Gottes in der Natur" bei den Bearbeitern erfreuen. Wie Händels „Xerxes"-Largo wird das Gellert-Lied geradezu zum

Favoritstück, obwohl es keineswegs Ausdruck von Beethovens eigenster Musikgeistigkeit genannt werden kann. Überblicken wir die Ausgaben der letzten 20 Jahre, so zeigt **sich ein beachtlich** geringer Zuwachs, angesichts dessen die einleitend empfohlene Überprüfung des Vorhandenen gerechtfertigt sein dürfte:

1916 — Trauermarsch in B.
1918 — „Die Ehre Gottes in der Natur" op. 48/4.
1918 — „An Dir allein hab ich gesündigt" op. 48/6.
1921 — Feierlicher Marsch aus „Die Ruinen von Athen" op. 113.
1922 — Adagio.
1923 — „Egmont"-Schauspielmusik op. 84.
1924 — Sonate pathétique op. 13.
1926 — Andante con moto aus der 5. Sinfonie op. 67.
1927 — Gratulationsmenuett von 1822.
1927 — Menuett aus der Klaviersonate op. 49/2.
1931 — „Die Ehre Gottes in der Natur" op. 48/4.
1931 — „Gottes Macht und Vorsehung" op. 48/5.
1935 — Trauermarsch.
1936 — „Die Ehre Gottes in der Natur" op. 48/4.

Außer den naturgemäß überwiegenden Marschkompositionen ist demnach Ouverturen- und Schauspielmusikschaffen Beethovens am besten im Militärorchesterrepertoire berücksichtigt. Aus den Sinfonien, den Klaviersonaten, der Kammermusik und Lyrik liegen bislang nur Bruchstücke vor, an Hand deren noch kein geschlossenes Bild des Schaffens eines unserer Größten vermittelt werden kann. Und doch gäbe es noch manches Stück, das sich seiner inneren Struktur und geistigen Haltung nach ausgezeichnet für Militärmusik eignen würde. Ist der einleitende „Marsch" aus der „Musik zu einem Ritterballett" von 1790 wohl noch recht symphonisch im Sinne des 18. Jahrhunderts, so wären das kurze, auf den „Yorkschen Marsch" hinweisende „Kriegslied" Nr. 5 und die launige „Coda" Nr. 8 aus dem genannten Werk zwei Leckerbissen, die unzweifelhaft ihre Wirkung tun. Ich verweise ferner auf die „Marcia" der Serenade op. 8 und so manchen Satz der frühen Klaviersonaten, endlich auf das eingangs erwähnte „Kriegslied der Österreicher" von 1797 mit seiner schwungvollen Melodie, das bei diskreter harmonischer Füllung ein wirkungsvolles Stück für Militärorchester abgeben würde.

Ist also beim Beethoven der ersten Schaffensperiode noch viel zu tun, so kann aus der mittleren Zeit noch einiges Neue gewonnen werden. Wo bleibt der „Siegesmarsch" aus „König Stephan" op. 117 und der „Triumphmarsch" aus „Tarpeja" von 1813? Ein ungemein feierliches, für Festmusik wie Konzert gleich geeignetes und erprobtes Stück, ein echter und doch selten gehörter Beethoven ist beispielsweise das Grave Nr. 7 aus der „Prometheus"-Musik.

Am wenigsten für den Zugriff der Militärmusik eignet sich natürlich der späte Beethoven. Die letzte Verabsolutierung und Festlegung auf den strengen kontrapunktischen

Streichquartettsatz dürfte im großen und ganzen eine Bearbeitung für Bläser ausschließen. Immerhin könnte ein geschmackvoller Bearbeiter auch aus diesem Schaffensabschnitt noch einiges herausholen. Ich verweise beispielsweise auf das Adagio der „Neunten“ und — daraus ließe sich ein brillantes Orchesterstück formen! — das „Rondo a capriccio“ op. 129.
Spartanisch strenge „Beethovener“ werden solche Vorschläge vielleicht mit Mißmut zur Kenntnis nehmen. Freilich nur aus einer Verkennung der grundsätzlich wichtigen Kulturaufgabe, welche unsere Militärorchester zu erfüllen haben. Nämlich das Schaffen unserer großen Meister und insbesondere das Beethovens als des schlichtesten und doch eindringlichsten Künders ethischer Ideen in Tönen weitesten Volkskreisen zu vermitteln. Und hierbei entscheiden eben nicht Gesichtspunkte der Philologie, sondern einzig und allein die der lebendigen Praxis.

J. S. Bachs „Musikalisches Opfer“

Von Alfred Orel-Wien.

II. Teil.

Ist es nun tatsächlich ein ungeordneter, ohne inneren Sinn zusammengefügter, nur durch Erwägungen der Technik bestimmter Strauß, den uns Bach im „Musikalischen Opfer“ hinterlassen hat? Ist mit der Betrachtung, in welcher Art des königliche Thema das ganze Werk durchzieht, tatsächlich die äußere Einheit als Zyklus dargelegt und die innere geleugnet? Dürfen wir damit zufrieden sein, uns Rechenschaft darüber zu geben, was wir sozusagen aus dem Werk herauslesen, wie wir als Menschen unserer Zeit, die wir einmal sind, dazu stehen oder ist es nicht mindestens ebenso wichtig, daß wir versuchen, uns darüber klarzuwerden, was das Kunstwerk vom Standpunkt seines Schöpfers aus bedeutet, dessen höchstpersönliche Äußerung es ist. Gerade das Kunstwerk ist ja der Mittler zwischen ihm und uns und — unter dem Gesichtspunkt des geistigen Wandels des Menschen — die Brücke, die uns die Verbindung mit jener vergangenen, von der unsrigen geistig in manchem zweifellos verschiedenen Zeit herstellt, deren Vertreter der Künstler doch auch wieder ist. Damit soll nicht einem engstirnigen Historismus das Wort geredet sein. Wir haben das Recht, unmittelbar, ohne das Zwischenglied historischer Reflexion zu einem Kunstwerk in Beziehung zu treten; aber die überzeitlichen, gleichbleibenden Elemente im Menschen wie im Kunstwerk können in gewissen Fällen durch zeitgebundene Momente sowohl in uns wie auch im Kunstwerk verdunkelt werden und das richtige Erfassen verhindern. Wer wollte z. B. so manches mittelalterliche Gemälde richtig, oder besser gesagt wirklich erfühlen, wenn er es rein äußerlich mit unseren tiefenperspektivisch eingestellten Augen betrachtete? Müßte ihm die Seitenperspektive oder gar das Fehlen der Perspektive nicht als unsinnig erscheinen?
Sehen wir die originale Anordnung des Musikalischen Opfers näher an. Wenn wir von der oben angeführten Vierteilung des Ganzen ausgehen, so sehen wir dem

1. (Ricercar a 3), 3. (Ricercar a 6) und 4. Teil (Trio) jeweils Kanons unmittelbar angefügt. Dem 1. und 4. einen „ewigen" Kanon, dem 2. einen zwei- und einen 4stimmigen. Die oben angegebene typographische Anordnung zeigt dies deutlich. Hat dies tatsächlich — wie Spitta meint — nur im Typographischen seinen Grund, weil eben auf den Blättern noch Platz vorhanden war, der ausgefüllt werden sollte? Der Kanon, der Fuge gegenüber wohl die strengste kontrapunktische Form, hatte sich in kleiner Form etwa zum Epigramm, zum Stammbuchblatt des Musikers entwickelt. Er war vielfach eine meisterliche Spielerei. Die bekannten Kanons von Haydn, Mozart oder Beethoven, die noch bei Schubert ihre Fortsetzung finden, sind althergebrachte Übung. Schon aus dem Jahre 1713 besitzen wir einen 4stimmigen Canon perpetuus von Bach (wahrscheinlich für J. G. Walther, den Organisten der Weimarer Stadtkirche) mit der Legende „Dieses Wenige wolte dem Herrn Besitzer zu geneigtem Angedencken hier einzeichnen Joh. Sebast. Bach. Fürstl. Sächs. Hofforg. u. Camer Musicus". Ist es verwunderlich, wenn der Meister der im Andenken an die Improvisation für Friedrich d. Gr. ausgearbeiteten Fuge gleichsam als Signet einen Kanon anfügte, um so mehr als der König gerade der kontrapunktischen Kunst Bachs besondere Bewunderung gezollt hatte?

Es mag sein, daß Bach vorerst nur an die Niederschrift der Fuge gedacht hatte, der er als besondere Widmung den Kanon anfügte. Dieser mag ihn aber angeregt haben, noch die „Canones diversi" anzufügen. Allein diese Kanons bedeuten keineswegs einfach technische Kunststückchen. Erinnern wir uns der Komposition, die ziemlich knapp dem „Musikalischen Opfer" vorangeht, der „Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch da komm' ich her«". Bach legte sie bekanntlich der Mizlerschen „Societät der musikalischen Wissenschaften" bei seinem Eintritt vor. Auch hier haben wir Kanons, zu denen als Cantus firmus die Weise des Kirchenliedes hinzutritt. Die Stimmen des Kanons sind auch hier bald motivisch-melodisch völlig unabhängig vom Cantus firmus, wie in der ersten und vierten Variation, bald nehmen sie die Anfangsschritte des Chorals voraus (2., 3. Variation), es kann endlich der ganze Choral selbst als kanonische Stimme verwendet werden (5. Variation, wobei Bach, wie schon Spitta bemerkt, am Schluß sogar mehrere Choralverse gleichzeitig bringt). Kanon in der Oktav, in der Quinte, in der Septime, in der Oktav mit Vergrößerung, endlich in der Gegenbewegung in verschiedenen Intervallen sind hier zur Verwendung gebracht. Hinsichtlich der technischen und kunstvollen Gestaltung ist der Zusammenhang mit dem „Musikalischen Opfer" offensichtlich. Auch die Erscheinung, daß der Choral „außerhalb des kontrapunktischen Geschehens bleibt", ist hier festzustellen. Allein für Choralweisen ist es nichts Ungewöhnliches, daß sie als hervortretender selbständiger Cantus firmus in langen Notenwerten zum sonstigen musikalischen Geschehen hinzutreten. Eine strenge Anwendung dieses Prinzips auf das „königliche Thema" wäre widersinnig gewesen, da es von einer Choralweise wesentlich verschieden ist, eben in dem ihm innewohnenden melodischen Spannungsablauf sein musikalisches Wesen begreift. Eine Zerdehnung zu gleichmäßigen langen Notenwerten hätte es jeglichen musikalischen Sinnes beraubt. Und gerade darin, daß Bach dies keineswegs tat, zeigt

sich, daß es sich ihm bei den Canones diversi des „Musikalischen Opfers" keineswegs um technische Kunststückchen, sondern um echte Musik handelte. Das Thema bleibt musikalisch vollständig erhalten.

Welchen Sinn hatten nun diese Canones diversi, was wollte Bach damit? Wenngleich die Selbstschrift Bachs die Kanons über das Weihnachtslied einfach als „Canones" bezeichnet, tragen sie in der von Bach selbst besorgten Erstausgabe die Überschrift: „Einige canonische Veränderungen". Spitta wendet sich nun gegen diese Bezeichnung, er hält sie für mißverständlich, denn es handle sich nicht um Variationen, sondern um Partiten, wobei er auf die unter dem Einfluß Georg Böhms stehenden Choralpartiten aus J. S. Bachs Frühzeit verweist, deren Art aber nunmehr, am Lebensabend des Meisters einen tiefen Wandel erfahren habe. Es erscheint fraglich, ob man die Überschrift „Veränderungen" tatsächlich derart ablehnen darf. Man denke nur an die kontrapunktisch kunstvollen Gestaltungen so mancher der „Goldberg-Variationen". Vielleicht darf man den Begriff der „Variation" bei Bach nicht so eng fassen. Sie kann eben auch in verschiedenartiger kontrapunktischer Verbrämung des Themas bestehen. Und derartige „kontrapunktische Variationen" liegen ebenso bei den erwähnten „canonischen Veränderungen" wie in den „Canones diversi" des Musikalischen Opfers vor. Wie die Variationenwerke der späteren Zeit das Thema „auch in der kühnsten Verkleidung noch kenntlich erhalten müssen" (Riemann), so lassen auch diese kühnsten kontrapunktischen Umkleidungen die Herrschaft des Themas immer noch erkennen. Und betrachtet man die Canones diversi nicht vom Standpunkt der technischen Faktur, sondern erhebt man sich über ihre Betrachtung als „Augenmusik" zu dem höheren Standpunkt ihres Wesens als lebendigen Kunstwerks, wie es dem Hörer gegenübertritt, so wird vielfach die technische Faktur gar nicht gehörmäßig im einzelnen erfaßt, sie wird völlig richtig als bloßes Mittel empfunden, die Canones diversi ziehen als echte kontrapunktische Variationen des gleichbleibenden, ihre Grundlage und ihren Kern bildenden „königlichen Themas" an uns vorüber. Bach fügte also der kontrapunktischen Darstellung des Themas im 3stimmigen Ricercar eine Reihe von Variationen an, die gleichfalls „kontrapunktisch" waren; sie gipfeln in der Fuge canonica mit der Wiederkehr des reinen Themas, aber nunmehr auf der neu gewonnenen Ebene der kanonisch-technischen Behandlung. Man erinnere sich zum Vergleich der gesteigerten Wiederkehr des reinen Themas am Ende von Variationenwerken späterer Zeiten.

Derart erscheint die erste Sendung an Friedrich d. Gr. als durchaus sinnvolles Ganze. Allein Bach war damit nicht zufrieden. Der „alte Bach" hatte dem König noch mehr zu sagen. Mag es zutreffen, daß er bei seiner Anwesenheit in Berlin vor dem König eine 6stimmige Fuge über ein eigenes Thema improvisiert habe, oder nicht, im 6stimmigen Ricercar verarbeitete Bach das königliche Thema in noch bedeutend strengerer Weise als im 3stimmigen. Wieder werden dieser kontrapunktischen Darbietung des Themas zwei Kanons angeschlossen. Sie haben aber hier noch eine besondere Funktion. Vor allem ist zu bemerken, daß in diesen beiden Kanons das Thema selbst die kanonische Stimme bildet, daß es also hier nicht „außerhalb des kontrapunktischen Ge-

schehens" steht. Damit ist eine technische Gemeinsamkeit mit dem ersten der Canones diversi (und der Fuga canonica) gegeben. Erkennt man die Canones diversi als Variationenzyklus, so scheint es durchaus verständlich, wenn an den Anfang (und an das Ende) das Thema selbst — natürlich in kontrapunktischer Darbietung — gestellt ist, dazwischen aber die „Variationen", d. i. die kontrapunktischen Verbrämungen des Themas. Hier hat die Bildung der kanonischen Stimme aus dem Thema selbst eine andere Funktion:

Es ist wohl kein Zufall, daß in dem ersten der beiden Kanons („Quaerendo invenietis") die dem Thema folgende Fortsetzung der Stimme enge Verwandtschaft mit Gegenstimmenbildungen aus dem 6stimmigen Ricercar zeigt. Dadurch ist — abgesehen von dem selbstverständlichen Gemeinsamen des Themas — die Anknüpfung an das Vorhergehende gegeben. Überdies ist aber der Vergleich dieser „Fortspinnung" mit der des ersten der Canones diversi von Bedeutung.



Wenngleich beide unverkennbar der kontrapunktisch orientierten Bachzeit angehören, zeigt die erste schon in den auffallenden Stufensequenzierungen den linearen Fortspinnungstypus, während in der zweiten schon in weit stärkerem Maße die harmonische Grundlage durchscheint, aus der die geschlossene Melodik erwächst.

Der zweite Kanon (a 4) zeigt eine dem strengen Stil zuwiderlaufende Umformung des Themas. Die markigen Tonschritte des königlichen Themas sind zu einem auftaktigen Lauf geworden, dessen Einzeltöne sozusagen nebensächlich sind; das klare chromatische Herabsinken ist durch die umspielende Figur im Charakter gänzlich gewandelt. Diese beiden Kanons unterscheiden demnach wesentlich von denen der 1. Sendung an den König. Auch dies ist kein Zufall.

Den beiden Kanons folgt bekanntlich die Triosonate für Flöte, Violine und Basso continuo. Immer wieder wird darauf hingewiesen, daß dadurch die innere Einheit des „Musikalischen Opfers" völlig zerstört sei. Auf den ersten Blick könnte es so scheinen. Von der Fuge führt sozusagen kein Weg zur Sonate. Sie sind die Endpunkte zweier

gegensätzlicher Entwicklungszüge. Es wurde oben darauf hingewiesen, das Horizontal- und Vertikalkonstruktion einander als grundlegende technische Elemente im Laufe der geschichtlichen Wandlungen des musikalischen Kunstwerks ablösen. Gewöhnlich wird gesagt, daß in Zeiten der Homophonie (vertikaler Aufbau) die Gleichzeitigkeit im Vordergrunde stehe, in Zeiten der Polyphonie der Ablauf. So paradox es klingen mag: das gerade Gegenteil trifft zu. In dem einen Fall ist allerdings der Zusammenklang, also etwas Gleichzeitiges, das Grundmaterial, in dem anderen ein musikalisches Geschehen, das sich im Zeitablauf vollzieht, mag man es nun Thema, Linie oder irgendwie anders nennen. Der technische Gedanke des Kunstwerks ist aber gerade im ersten Fall die Gestaltung zeitlichen Geschehens durch Aneinanderfügung von Klängen, das Ziel ist also die Durchbildung einer Bewegung; im andern Falle handelt es sich um die Darstellung eines schon vorhandenen Bewegungszuges, seine Kombination mit einem oder mehreren anderen, also etwas ideell Gleichzeitiges. Daher sind klanglich fundierte Epochen der Musikgeschichte, wie z. B. die sogenannte Romantik, Zeiten typischer Bewegungskunst, lineardynamisch fundierte aber solche echter Situationskunst. Das grundsätzlich statische Material äußert im Aufbau des Kunstwerks dynamische Kraft, das grundsätzlich Dynamische wirkt sich statisch aus. Und darin liegt auch letztlich die Veranlassung für den Wandel in der Vorherrschaft der beiden Prinzipe. Im dynamischen Aufbau der statischen Elemente erscheint die horizontale Linie als Ergebnis; ist dieses Ziel aber erreicht, wird sie zum Grundelement und die dynamische Großarchitektonik wird sozusagen von der statischen abgelöst. Noch ein zweites wird klar: die dynamische Zeitkunst, die Bewegungskunst baut aus statischen Elementen auf, ist extensiv, die mit dynamischen Elementen arbeitende hat gegenstrebige Zielrichtung, ist intensiv. Damit ist aber der Gegensatz zwischen der harmonischen, homophonen Formgestaltung, z. B. der Sonate als extensiver Form und der polyphonen, dynamisch-linearen der Fuge als intensiver Form gegeben.

So scheint sich tatsächlich zwischen bisher betrachteten Teilen des „Musikalischen Opfers" und der Triosonate eine Kluft aufzutun. Allein dem Künstler war es um eine höhere Einheit zu tun, als es die formalen Einzelgestaltungen sind. Auch wir sind es gewohnt, im additiven Zyklus eines Variationenwerks am Ende nach der extensiven Verarbeitung des Themas seiner Intensivierung in der Fuge zu begegnen. Die intensive Form erscheint so als Teil eines extensiven Ganzen. Umgekehrt sind im „Musikalischen Opfer" die kontrapunktischen Bildungen nur als Teile eines extensiven Ganzen anzusehen, dessen technischer Sinn in der verschiedenartigen Gestaltung und Verarbeitung des Themas gelegen ist, wobei Bach die kontrapunktische Verarbeitung im strengen Stil eben nur als eine der verschiedenartigen Möglichkeiten ansieht und nicht bei ihr stehenbleibt. Auch die Triosonate ist eine Verarbeitungsart des Themas. Wie er der ersten Darstellung des Themas die Variationenreihe der Canones diversi mit dem Höhepunkt der Fuga canonica anfügt, so der 2., noch strengeren Darstellung des Themas im 6stimmigen Ricercar die Triosonate, zu der die beiden erwähnten Kanones durch ihre thematische Faktur deutlich überleiten.

Im technischen Problem erschöpft sich aber das Wesen eines Bachschen Kunstwerks

nicht. Daß Bach an den Schluß des Werkes die von völlig anderer Gesinnung getragene Triosonate stellte, ist leicht erklärlich, wenn man sich der Veranlassung erinnert, die das Gesamtwerk entstehen ließ. Den „alten Bach" soll Friedrich d. Gr. den Thomaskantor genannt haben. Wohl erscheint diese Bezeichnung des 62jährigen Künstlers begreiflich, wenn man bedenkt, daß er der Vater des 33jährigen Kammercembalisten des Königs war, aber in ihr liegt noch ein tieferer Sinn. Johann Sebastian Bach war an das Ende einer geschichtlichen Epoche der deutschen Musik gestellt. Während er das Erbe des kontrapunktischen Stils, der unter den Händen zahlreicher Zeitgenossen schon zum Kunsthandwerk zu werden drohte, nicht nur übernahm, sondern kraft seines überragenden Künstlertums zu ungeahnter Höhe erhob, gelangte auch schon der harmonische Stil des 18. Jahrhunderts zur Entwicklung. Die Vollendung des kontrapunktischen Stils durch Bach fiel in eine Zeit, die einer von ganz anderem Geiste getragenen Musik zugewendet war. Die Musik am Hofe Friedrichs d. Gr. war nicht die Johann Sebastians. Wohl bewunderte man ihn, wohl beugte man sich vor seinem unerhörten Können, aber er war für diesen Kreis der Vertreter der ehrwürdigen Kantorenkunst mit ihrem geistigen Mittelpunkt, dem Gotteshaus, und dem musikalischen des Chorals. Der neue Zug weltlicher Galanterie war in seinen Werken nicht zu finden. Er war eben „der alte Bach", der als bewunderter Vertreter einer vergangenen Zeit in die neue hineinragte.

Daß Bach die herrschende Geschmacksrichtung am Hofe Friedrichs kennenlernte, dafür zeugt gerade die Einfügung der Triosonate an den Zyklus des „Musikalischen Opfers". Es ist wohl sicher, daß er damit die Verwendungsmöglichkeit des königlichen Themas im harmonischen Stil zeigen wollte. Vom engen Gesichtspunkt stilistischen Puritanertums mag diese Vereinigung heterogener Stilarten unzulässig erscheinen, aber ist dieser Standpunkt berechtigt? Sollte Johann Sebastian Bach, dessen Lebenswerk die Vereinigung der Eigentümlichkeiten beider Stilarten in sonst nirgends erreichter Weise zeigt, sich nicht über diesen Standpunkt haben erheben können? Auch der harmonische Stil — wenn auch noch nicht der galante war geistiges Eigentum seiner Zeit, war sein Besitztum und gerade der Gegensatz, den er in Berlin erst recht empfunden haben mag, ließ ihn zu einer Synthese greifen, die in ihrer Vereinigung des scheinbar Gegensätzlichen in etwa an die Gesamtkunstwerke der italienischen Barockkünstler gemahnen mag, die ihrem Vereinigen von Malerei und Plastik oder im malerischen Verwenden des Steins auch heute vielfach noch mißverstanden werden. Durch die überleitenden Kanons schlägt Bach die Brücke, die technisch zur Sonate führt. Die geistige Gemeinsamkeit liegt aber in der umfassenden Musikauffassung Bachs, dem eine Verarbeitung des königlichen Themas im Sinne der Triosonate ebenso selbstverständlicher Ausdruck seiner höchstpersönlichen Kunst und seiner Zeit war, wie die kontrapunktische Darstellung und Variation. Nicht Bach hat Unorganisches geschaffen, sondern nur wir vermögen uns schwer zu seiner umfassenden barocken Kunstauffassung zu erheben. Und gerade im Zusammenstellen der strengsten kontrapunktischen Verarbeitung (dem 6stimmigen Ricercar) mit der Sonate zeigt sich Bachs ungeheurer Weitblick.

Auch die Buntheit der nur in Einzelfällen von Bach angegebenen Besetzung wurde als Mangel des „Musikalischen Opfers" bezeichnet. Daß das Heranziehen der Flöte zu Cembalo (Continuo) und Violine in der Triosonate gleichsam eine Verbeugung vor dem flötenspielenden König darstellt, ist sicher. Auch in den obenerwähnten Beifügungen zum Kanon „per augmentationen" und zum stufenweise steigenden Kanon drückt sich die barocke Höflichkeit des Künstlers ebenso aus wie in der Vorrede zum „Musikalischen Opfer". Es wäre durchaus irrig, dies etwa als kriecherische Unterwürfigkeit anzusehen. Einem solchen Verdacht steht das bekannte Verhalten Bachs Höhergestellten gegenüber entgegen. Aber auch dieser Künstler war ein Kind seiner Zeit und ihre gesellschaftlichen Formen mußten auch die seinen sein. Für die dem Trio vorangehenden Stücke fehlt jede Bezeichnung der Besetzung außer beim Kanon „a 2 Violini in unisono" der Canones diversi. Auch damit ist nichts gegen den inneren Sinn des „Musikalischen Opfers" gesagt. Das Werk war für keine besondere Aufführung geschrieben, es war mehr als kaum ein anderes ein Bekenntniswerk Bachs. Man braucht durchaus nicht so weit zu gehen und freie Instrumentenwahl im Sinne älterer Zeit annehmen. Beim dreistimmigen Ricercar wird der Klaviervortrag wohl kaum zu bezweifeln sein. Aber bei den Kanones kam es Bach gar nicht darauf an, eine bestimmte Besetzung vorzuschreiben — ausgenommen den 2., bei dem das Thema im Baß liegt und die beiden kanonischen Stimmen durch Violinen auszuführen sind. Im Gegenteil: Das 6stimmige Ricercar ist von Bach in 2linigem System, also scheinbar für Klavier, entworfen, in der von Bach selbst besorgten Ausgabe jedoch in Partitur gestochen. In diesen kontrapunktischen Stücken erhebt sich also der Künstler über das Konkrete einer Aufführung in besonderer, vorgeschriebener Besetzung. Das rein Musikalische steht eben durchaus im Vordergrund.

Wenn endlich Bach dem Trio noch den Canone perpetuo über dem Continuo anfügt, so heißt es, dessen Wesen verkennen, wenn man in ihm kein taugliches Schlußglied des Zyklus erblicken will. Abgesehen von der Rolle, die derartige Kanones sozusagen als Signet des Künstlers zu spielen vermögen, liegt hierin im vorliegenden Fall noch tieferer Sinn. Bach hat das „königliche Thema" nicht nur in streng kontrapunktischem Gewande, sondern abschließend, gleichsam zur neuen Zeit überleitend, auch in der Gestaltung der Sonate verarbeitet; es ist ihm auch in dieser Form Ausdrucksfaktor. Als letzten Abschluß, gleichsam als Zusammenfassung, fügt er nunmehr noch eine Formung an, die gleichsam beide Prinzipe in sich vereinigt. Über dem Basso continuo erhebt sich der kunstvoll gebaute unendliche Kanon, der aus dem „modern" umgeformten Thema und seiner Umkehrung besteht. Die oben angeführte Architektonik dieses Kanons als dreiteilige Form zeigt aber überdies auch die Vereinigung alter Aufbautechnik mit moderner Großarchitektonik. Gerade in diesem Schlußkanon faßt Bach noch einmal abschließend den geistigen Gehalt des ganzen Zyklus in knappstem Rahmen zusammen. Das „Musikalische Opfer" erscheint aber unter den dargebotenen Gesichtspunkten keineswegs als „zusammengewürfelter, bunter Haufen", sondern als sinnvolles Ganze, als lebendiger Organismus, würdig des auf dem Gipfelpunkt seines Lebenswerkes stehenden Künstlers, erfüllt von dem umfassenden Geiste Johann Sebastian Bachs, des Führers und Hochmeisters des musikalischen deutschen Barocks.

Die Blasmusik in der Schweiz

Von Karl Gustav Fellerer,

In keinem Lande ist seit altersher die Blasmusik so im Volk verwurzelt, wie in der Schweiz, und kaum ein Land hat die künstlerischen und nationalen Aufgaben der Blasmusik so erkannt und gefördert wie das Volk der Eidgenossen. In der Geschichte der schweizerischen Blasmusik überschneiden sich die militärischen und zivilen Belange; noch heute weisen die schweizerischen Blasmusiker in ihren alten schmucken Uniformen auf ihre militärische Grundlage.

Schon im 14. Jahrhundert hatte jede Kompagnie der Schweizer Truppen Pfeifer, Trompeter und Trommler. Diese Art der Militärmusik hielt sich bis in das 18. Jahrhundert, so daß 1715 im Standort Zürich 60 Spielleute vorhanden waren, sechs Trommler und Pfeifer je einer Kompagnie zugeteilt. Da der Rat der Stadt gleichzeitig die zivile und militärische Macht ausübte, so traten neben die Truppenmusik in den Kantonhauptstädten Ratsmusikanten, die die Musik bei allen Ratsfeierlichkeiten stellten, das Turmblasen und die Ballmusik besorgten, ihre Herren bei Reisen begleiteten, fremde Herren in der eigenen Stadt bewillkommneten, in Kriegszeiten aber mit den Truppen zogen. Vom 14. Jahrhundert an sind uns für viele Schweizer Städte Namen und Besoldung dieser Musiker, die meist eine geachtete Stellung einnahmen und auch mit wichtigen politischen Aufgaben betraut wurden, überliefert. Diese beiden Gruppen, die auf die Kompagnien verteilte Truppenmusik und die Ratsmusik, sind der Ausgangspunkt der Blasmusiken, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts überall entstanden und durch die politischen Wirren und militärischen Umorganisationen durch das Verständnis der Behörden und die Verwurzelung im Volk als Träger vaterländischer Tradition hindurchgerettet wurden.

Daneben stehen die Musikkollegien, die sich im 18. Jahrhundert in der Schweiz als Chor- und Orchestergesellschaften entfalteten und in ihrer Besetzung zahlreiche Bläser aufwiesen. Nachdem durch die Instrumentenfeindlichkeit der Reformation Zwinglis und Kalvins die Orgel aus den Kirchen verschwunden war, haben diese Collegia musica mancherorts seit dem 17. Jahrhundert eine Bläserbegleitung der Psalmen übernommen und sind damit nicht nur für die Symphonieorchester und Oratorienvereine, sondern auch für die schweizerische Blasmusik bedeutsame Vorläufer geworden. Für die Bildung von selbständigen Blasmusiken aber blieben die Marschmusiken in erster Linie Grundlage. Man suchte die einzelnen Einheiten zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu größeren Klangkörpern zusammenzufassen. So wurden in Zürich die seit 1803 bestehenden drei Truppenmusiken mit insgesamt 90 Mann 1812 zu einer großen Standortmusik vereinigt und damit künstlerisch leistungsfähiger, zumal man auf die Schulung der Bläser sehr bedacht war und in der „Knabenmusik" des Waisenhauses eine Nachwuchsorganisation ins Leben rief. Dieses neue Züricher Musikkorps wurde von den Offizieren unterhalten. Auch bei der neuen Militärordnung 1832 wurde die Musik nicht völlig vom Staate übernommen. Die Instrumente wurden gestellt, verblieben aber dem, der 12 Jahre Dienst geleistet hat, als Eigentum. In ähnlicher Weise verlief die Entwicklung auch an anderen Orten. In Luzern versuchte man 1809 eine Feldmusik mit militärischem Charakter zu gründen. Diese Gründung scheiterte aber nach kaum dreivierteljährigem Bestehen, da für die Mitglieder keine Befreiung vom gewöhnlichen Truppendienst erreicht werden konnte und die Kapelle damit stets auseinandergerissen und spielunfähig wurde. Erst 1822 ließen sich diese Schwierigkeiten überwinden. Die Feldmusik wurde zwar als zivile Kapelle gegründet, aber dem Kriegsrat, der seine Befugnisse einem „Musikkapitän" übertrug, unterstellt. Die Einführung des Musikoffiziers als Mittelsmann zwischen Kriegsrat und militärischen und zivilen Blasmusiken wurde nun überall üblich. Die Luzerner Feldmusik wurde durch die neue Militärordnung 1828 als 30 Mann starkes Korps aufgestellt. Wie in Zürich sorgt auch in Luzern eine „Kadettenmusik" für Nachwuchs. Zu welcher Leistungsfähigkeit sich die Luzerner Feldmusik entwickelte, zeigte die Tatsache, daß sie 1870 auf Anregung von Frau Cosima zur Geburtstagsfeier R. Wagners in Triebschen die erste Aufführung seines Huldigungsmarsches als Morgenständchen spielte. Infolge der neuen Militärordnung 1875, die ausnahmslos Ableistung der Wehrpflicht beim Truppenteil vorsah, wurde die Feldmusik aufgelöst und ihre Mitglieder verschiedenen Truppenteilen zugeteilt. Nicht anders erging es den Feldmusiken der anderen Städte.

Auch in der französischen Schweiz hat die Blasmusik große Förderung erhalten. So hat der Freiburgische Kriegsrat in den Militärordnungen 1637, 1746, 1764 die Truppenmusik vorgeschrieben. 1804 wurde eine vom gewöhnlichen Militärdienst befreite Freikorpsmusik gegründet, die

1813 zur Militärmusik des Kantons verwandelt wurde. Im Gegensatz zu den vorzugsweise aus Blechblasinstrumenten bestehenden Feldmusiken der deutschen Schweiz umfaßte die Freiburgische Blasmusik 1809 2 Hörner, 1 Trompete, 1 Oktav-Klarinette, 3 1. Klarinetten, 4 2. Klarinetten, 1 kleine Flöte, 2 Fagott, 1 Serpent, 2 Schellenbäume, 1 Paar Becken, 1 Triangel und 1 große Trommel. Das Jahr 1875 brachte auch für die Freiburgische Militärmusik das Ende, 1878 erfolgte die offizielle Auflösung. Die alten Mitglieder aber fanden sich im folgenden Jahr zu einem freiwilligen Musikkorps der Landwehr zusammen, das mit Unterstützung von Kanton und Stadt bis zum heutigen Tag die Tradition der alten Freiburgischen Militärmusik fortführt.

In Luzern, Zürich, Bern und in den anderen Städten erfolgten ebenfalls in dieser Zeit die Gründung der Stadtmusiken als Nachfolger der langsam abgestorbenen Militärmusiken. In den größeren Städten hat die Liebe zur Blasmusik schon früher zur Gründung privater Blasmusiken „Ehemaliger" geführt, die nun das Erbe der Militärmusik mit übernahmen. So bestanden in Zürich schon in den 50iger Jahren mehrere private Blasmusiken, die zur Hebung ihres meist sehr niedrigen künstlerischen Niveaus sich darum bemühten, daß ihre Leiter zu den Kursen der Militärmusikinstruktoren zugelassen wurden. In Bern bestanden neben der 1808 gegründeten „Departementsmusik", die 1815 zur „Garnisonsmusik" umgebildet wurde und bis 1877 wirkte, die Musikgesellschaft Harmonie 1864—1877, die Schnurrantenkapelle, die 1877—1885 als Harmonie-Schnurrantia weiterlebte und 1885 zur Stadtmusik (bis 1896 alte, ab 1896 neue Stadtmusik) umgebildet wurde. In Solothurn war bereits 1845 eine private „Blechmusik Solothurn" entstanden, die 1868—1885 von der „Musikgesellschaft Harmonie Solothurn", seit 1885 von der „Stadtmusik" abgelöst wurde. Das Bestreben, die Blasmusiken zu vergrößern und ihre Leistungsfähigkeit zu heben, führte vielfach zur Zusammenlegung mehrerer Blasmusiken eines Ortes. Auch nahegelegene Orte wie Schwyz und Brunnen haben zur Steigerung ihrer Leistungsfähigkeit ihre Blechmusiken vereinigt. So entstand 1861 die „Schwyz-Brunnen-Musik", die als reine Bauernmusik beim Musikfest in Zofingen 1862 vor allem mit der Tellouvertüre von Rossini (!) durchschlagenden Erfolg hatte. Im gleichen Jahr erfolgte der Zusammenschluß aller schweizerischen Blasmusiken im „Eidgenössischen Blechmusikverein", später „Eidg. Militär- und Volksmusikgesellschaft" und „Eidg. Musikverein". Der „Eidg. Musikverein" zählt heute über 1000 angeschlossene Blasmusiken, bei Berücksichtigung der Größe und Bevölkerungsdichte des Landes eine erstaunliche Zahl. Aber nicht nur nach der Zahl, sondern auch nach der Leistung sind die schweizerischen Blasmusiken bedeutsame Träger musikalischer Volkskultur. Der „Eidg. Musikverein", unterstützt von den Behörden, ist um stete Hebung des künstlerischen Niveaus der instrumentalen Volksmusikpflege des Landes, in der weitaus an erster Stelle die Blasmusik steht, bemüht, fördert durch sein offizielles Vereinsorgan, die „Schweiz. Zeitschrift für Instrumentalmusik" die musikalischen Kenntnisse der Dirigenten und Musiker, veranstaltet zur Weiterbildung der Dirigenten regelmäßige „Dirigentenkurse", fördert die Ausbildung junger Leute als Blechbläser für die Militärmusiken und führt als Ergänzung der kantonalen und regionalen Musiktage und als Gesamtschau über die Leistungen alle vier Jahre das „Eidg. Musikfest" durch.

Das letzte derartige große Musikfest fand 1935 in Luzern statt. Ein fast 300 Seiten starker gedruckter Bericht des Kampfgerichtes, dem u. a. der Komponist Le Flem-Paris, der Direktor der Garde Républicaine Dupont-Paris, Prof. Ranalli-Bologna, der Heeresmusikinspizient Schmidt-Berlin, Musikdirektor F. v. Blon-Berlin, die Obermusikmeister Bernhagen-Konstanz und Schumann-Tübingen angehörten, gibt Zeugnis von den Leistungen. In der Höchstklasse wurden die Rhapsodie von Casella, Fontana di Roma von Respighi, Till Eulenspiegel von R. Strauß, Ungarische Rhapsodie Nr. 2 von Liszt, die Ouverturen zu Le Roi d'Ys von Lalo und zum Fliegenden Holländer von R. Wagner gespielt, Werke, die hohe Anforderungen an Technik und musikalische Gestaltung stellen. Die Bläserbearbeitung von Orchesterwerken ist herrschend; originale Bläserwerke, wie sie von den großen Blasmusiken der romanischen Länder in den Werkbestand aufgenommen wurden, sind selten. Harmoniemusiken und Blechmusiken werden gesondert. Neben dem freigewählten Stück werden zum Wertungsspiel ein Vierwochenstück und ein Primavistastück (ohne Vorprobe) verlangt. Gleichzeitig findet auch ein Marschmusik-Wettbewerb statt, bei dem nicht nur die musikalische Ausführung, sondern auch die militärische Haltung (beim Urteil wirkt ein Offizier der Armee mit) beurteilt wird. Unter anderen Märschen wurde bei dem Luzerner Musikfest auch der Badenweiler Marsch von Fürst und mehrere Märsche des vom Führer und Reichskanzler mit dem Professortitel ausgezeichneten langjährigen Dirigenten der Berner Stadtmusik C. Friedemann, dem früheren Leiter der Konstanzer Regimentsmusik, gespielt. Mit dem neu eingeführten Marschmusik-Wettbewerb beim eidg. Musikfest wurde erneut

die Verbindung von Volkskunst und Militärmusik, aus der die schweizerischen Blasmusiken entstanden sind und die sie so sehr im Volk verwurzelt hat, vor Augen geführt.

Mögen die Erfolge der schweizerischen Blasmusiken bei den Festen des „Eidg. Musikvereins" noch so groß sein, ihre größte kulturelle Aufgabe leisten sie bei der steten unermüdlichen Arbeit an ihrem Ort. Kein Fest, kein Jubliäum, kein öffentlicher oder privater Anlaß vergeht, ohne daß nicht eine örtliche Blasmusik beteiligt ist, Standmusiken vermitteln der gesamten Bevölkerung wertvolles Musikgut. Auf dem Lande sind die Blasmusiken neben dem Kirchenchor der kulturelle und gesellige Mittelpunkt des Dorfes. Der Militärmusik, die nach der schweizerischen Heeresordnung nur vorübergehend in Dienst tritt, liefern die Blasmusiken gut gebildete und in Übung gehaltene Musiker.

Bei dieser Bedeutung, die die schweizerische Blasmusik für das allgemeine Musikleben des Landes, wie für das Militär hat, ist es klar, daß ihr alle Kreise des Landes ihre Aufmerksamkeit zuwenden und daß auch die Jugend sich schon im Blasen ertüchtigt. Eine gute Blasmusik gehört zum Stolz der schweizerischen Schulen, die „Knabenmusiken", die seit 1929 in einem eigenen Verband zusammengefaßt sind, weisen beachtliche Leistungen auf und fördern die Liebe zur Blasmusik bei der Jugend.

Wie sehr sich die schweizerischen Blasmusiken ihrer allgemein kulturellen Aufgabe bewußt sind, das zeigt auch das Schrifttum des Verbands und der Vereine. Die Jubiläumsschriften, Festbücher und dergl. weisen eine beachtliche Höhe auf, die man sonst nicht immer bei Musikgesellschaften mit ihrem Vereinsklüngel gewohnt ist. Zahlreiche Blasmusiken der Schweiz haben ihre Geschichte veröffentlicht, die sie meist bis zu den Truppenspielleuten des 14. Jahrhunderts quellenmäßig zurückverfolgen können. Bezeichnend ist der Titel „Das Volksmusikwesen unserer Heimat" der Festschrift, die zum 50jährigen Jubiläum der Stadtmusik Zofingen verfaßt wurde. Immer wird die große vaterländische und künstlerische Aufgabe der Blasmusiken in Vergangenheit und Gegenwart betont, die auch heute der Blasmusik als Volksmusik immer neuen Auftrieb gibt.

Wie überall, liegt auch bei den schweizerischen Blasmusiken ein wesentliches Problem ihrer heutigen künstlerischen Weiterentwicklung im Spielgut. Die augenblicklich herrschenden Bearbeitungen von Werken für Sinfonieorchester werden trotz trefflicher Uminstrumentation und klanglich vollendeter Ausführung auf die Dauer nicht genügen. Das Streben nach arteigenen originalen Blasmusiken, das im besonderen in Frankreich und Spanien schon zu bedeutsamen Werken geführt hat, wird auch den schweizerischen Blasmusiken neue Aufgaben geben. Die Wiederbelebung der Turmmusik mit alten Bläsersätzen, wie die Aufnahme alter originaler Bläserkammermusik für kleinere Gruppen haben bereits mit einer Erstarrung der Bläsermusik im steten Vollklang gebrochen. Hier liegt ein weites Feld, das im Dienste der musikalischen Volkskultur noch große Möglichkeiten in sich birgt, auch für Technik und Klangbildung der Spieler, die im solistischen Spiel besondere Förderung finden, die dem Gesamtspiel wieder zugute kommt.

Durch die tatkräftige Förderung des Blasmusikwesens und die Anregungen durch den Eidg. Musikverein, vor allem aber durch das eigene volksverwurzelte Streben der einzelnen Blasmusiken haben diese in der Schweiz eine beachtliche künstlerische Höhe gefunden, die sie zu einem bedeutenden und wesentlichen Träger musikalischer Volkskultur werden ließen. Vor allem, wenn man bedenkt, daß es sich hier durchweg um Liebhabermusiken handelt und nicht um Vereinigungen von Berufsmusikern, so ist die Leistung noch erstaunlicher.

Die Bläser in der Musikausübung des 20. Jahrhunderts

Von Kurt Schlenger, Königsberg Pr.

„Ihr wisset, daß ich die blasenden Instrumentalisten nicht leiden kann, sie blasen alle falsch", äußerte nach Quantzens Zeugnis vor etwa zweihundert Jahren Alexandro Scarlatti, der Meister der neapolitanischen Schule. Wahrscheinlich würden wir dasselbe Urteil fällen, wenn uns ein Klangzeugnis jener Zeit etwa in Form einer Schallplatte erhalten wäre. Selbst das Orchester der Beethoven-Zeit dürfte mit seinen Bläsergruppen vor allem bezüglich der Intonation — in diesem Sinne hat Scarlatti sicherlich den Ausspruch getan — für unsere durch die hohe Spielkultur der Orchester unserer Zeit verwöhnten Ohren kein Genuß sein. Jedoch dem Orchester des 19. Jahrhunderts waren große Aufgaben in den Werken Glucks oder Mozarts, die für ihre Zeit ungewöhnlich hohe Anforderungen an die Bläser stellen, Beethoven u. a. gegeben. Den

Mängeln in der technischen Wendigkeit und Intonation der Blasinstrumente begann man auf verschiedene Weise abzuhelfen; die Einführung der Ventile durch Blühmel (1813), Verbesserung der Flöte durch Gordon und Theobald Boehm um 1830, die Verdienste Adolphe Sax' um Klarinette und Baßklarinette, alles das war geeignet, um den Boden für eine Klangkultur des Blasinstrumentenspiels vorzubereiten. Zweifellos hat es auch davor Virtuosen ihres Instruments gegeben, es sei nur an Quantz, den Hornisten Punto zu Mozarts Zeit oder den Freund Carl Maria von Webers, den Klarinettisten Heinrich Bärmann erinnert. Von einer ausgesprochenen Kultur des Orchesterklanges kann man jedoch erst seit der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sprechen, d. h. von der Zeit an, in der die Berufsorchester entstehen und Instrumentenbauer sowohl als auch Blasinstrumentalisten gemeinsam an die Lösung der Intonations- und spieltechnischen Fragen herangehen.

„Nicht der Apparat veranlaßte das Werk, sondern das (erfolgreiche!) Kunstwerk schuf sich den Apparat", sagt Hermann Erpf in seiner „Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation". Unter diesem Gesichtswinkel gesehen ergibt sich die Tatsache, daß die Erfüllung der Forderung der Komponisten an die Bläser zumeist ein oder mehrere Jahrzehnte auf sich warten läßt. Ein Beispiel: Was zu Beginn unseres Jahrhunderts noch unausführbar schien, wie z. B. die Hornpartien in „Till Eulenspiegel" oder „Elektra", das wird heute als durchaus möglich betrachtet. Auch heute werden die größten Leistungen vom Bläser weniger im Solospiel als im Orchester verlangt. Daher dürfte es gerechtfertigt sein, den breitesten Raum unserer Betrachtung dem Bläser als Orchestermusiker zu widmen.

Berlioz, Wagner und Richard Strauß heißt das Dreigestirn am Himmel der Instrumentierungskunst, das richtunggebend für die Instrumentation der meisten Orchesterwerke bis heute geblieben ist. Daneben sind es Rimsky-Korsakoff mit seinen charakteristischen und kräftigen Bläserfarben, Bizet und Debussy mit ihren Holzbläserstimmen, die restlose Beherrschung der tonlichen Nüancierungen verlangen und wegweisend in der geschickten Ausnutzung der Grenzgebiete des Umfangs der einzelnen Blasinstrumente geworden sind. Jedoch sind die Schwierigkeiten der Werke Strauß' in technischer Beziehung noch nicht überboten worden. Hier sind es nicht nur die ersten Stimmen, die technisch und tonlich bis zum letzten beansprucht werden, sondern auch der dritte und vierte Bläser der Gruppe muß genau dasselbe leisten wie etwa der Vertreter der ersten Stimme. Stücke wie „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß, das Präludium zum „Nachmittag eines Faun" von Debussy stehen und fallen mit der Qualität der Bläser, nicht zuletzt der Holzbläser, während z. B. der „Ring" nur mit Hilfe eines vor allem im Piano sauber stimmenden Blechbläserkörpers in der nötigen Exaktheit und Klarheit gebracht werden kann.

In diesem Zusammenhang wird auch der Ruf nach Spezialisten auf den sogenannten „Nebeninstrumenten" (Pikkoloflöte, Baßklarinette, Englisch-Horn, Wagner-Tuben u. a.) laut, da gerade diese „Nebeninstrumente" mit ihrer Ausnutzung der Grenzgebiete des Umfangs und ihrer physikalisch nur zu einem Teil zu rechtfertigenden Mensuren an Gehör und technische Fertigkeit vom Spieler oft kaum Erfüllbares verlangen. Wie weit selbst in Fachkreisen die Verständnislosigkeit gegenüber dem Blasinstrument bzw. der Bläserleistung geht, mag folgendes Erlebnis des Verfassers erläutern: Ein Komponist hatte das b^4 als langausgehaltenen Ton im Pianissimo für die Pikkoloflöte geschrieben; auf den Einwand hin, daß eine Garantie für die Ansprache in diesem Fall kaum gegeben werden könnte, sagte der Komponist: „Deuten Sie den Ton dann doch bitte nur an." Entweder spricht der Ton auf einem Blasinstrument an oder nicht, mit „Andeuten" ist da nicht viel geholfen.

Wie bereits erwähnt, sind gerade in den letzten Jahrzehnten die Fähigkeiten der Bläser bis aufs Äußerste sowohl im Ansatz als auch in der Fingertechnik erweitert worden. Im Gegensatz zu denjenigen des klassischen Orchesters unterscheiden sich die Bläserstimmen des romantischen und modernen Orchesters kaum von den Streicherstimmen. Im „Don Quixote" wird von Trompeten, Hörnern und Posaunen Tremolo verlangt, im „Till Eulenspiegel" muß die Baßtuba Stakkato-Sprünge mit Streichern und Holzbläsern mitmachen, ebenso wie die Posaunen in Werken von Respighi, ganz zu schweigen von den Trompetenstimmen der „Elektra" oder des „Bürger als Edelmann" von Strauß. Die Italiener verlangten schon im vorigen Jahrhundert von Posaunen und Trompeten technisch und im Jungenstoß fast Unausführbares (z. B. Triller und schnelle Stakkato-Passagen für die Posaune im „Othello" von Verdi oder in der „Tell"-Ouvertüre von Rossini). Allerdings verwenden die Italiener enger mensurierte, mit Ventilen versehene Posaunen, die jedoch nicht den tonlichen Glanz und die Kraft wie unsere Zugposaunen haben. In tonlicher Beziehung bevorzugen die Romanen überhaupt mehr den „schlanken" Bläserton; es läßt sich nicht leugnen, daß den italienischen und französischen Blasorchestern auf Grund dessen ein ungewöhnlich durchsichtiges Klangbild eigen ist.

Man kann an der Entwicklung des Blasinstrumentenspiels nicht vorüberghen, ohne einen Blick auf die grundsätzlichen Unterschiedsmerkmale zwischen der Bläserkunst Deutschlands und derjenigen der romanischen Länder zu tun. Als die New-Yorker Philharmoniker vor etlichen Jahren in Deutschland konzertierten, war es auffallend, daß das ganze Hornquartett ausschließlich von Bläsern mit rein deutschen Namen geblasen wurde, während die Holzbläser zum größten Teil aus den Niederlanden bzw. Frankreich oder Italien waren. Tatsache ist zweifellos, daß die Niederländer bzw. die Romanen irgendwie eine psychische und scheinbar auch physische Prädisposition für das Holzblasinstrument haben. Dieser Umstand dürfte allerdings kein Grund dafür sein, daß nun zwischen deutschen Bläsern in Fachzeitschriften heftige Fehden ausgebrochen sind, die scheinbar zu einer reinlichen Scheidung „hie deutsche Bläserkunst, dort romanische Auffassung" führen wollen oder sollen. Die Angelpunkte sind zumeist Vibrato und Jungenstoß. Es sei zur Diskussion gestellt, ob sich der unbefangene Hörer mehr zum kurzen Vibrato nach Art einiger Register der Wurlitzer Orgel, wie man es von französischen und den unter ihrem Einfluß stehenden englischen und amerikanischen Orchestern hört, neigt oder ob er sich zur ruhigen Tonbildung bzw. zum langen Vibrato der deutschen Auffassung bekennt. Eindeutig sei man sich aber darüber klar, daß zwischen Bläser- und Streichervibrato folgender grundsätzlicher Unterschied besteht: Das Streichervibrato ist eine periodische Veränderung der Tonhöhe, das Bläservibrato hingegen eine periodische Veränderung der Lautstärke! Der Verfasser ist in vielen Zuschriften aus Bläserkreisen gebeten worden, zu den Meinungsverschiedenheiten in der Vibratofrage Stellung zu nehmen[1]). Es sei ihm gestattet, auch an dieser Stelle sine studio et ira seine Meinung zu äußern: Verwendet der Bläser ein Vibrato, ohne daß er es vor seiner eigenen Musikalität und dem Stil des aufzuführenden Werkes verantworten kann, so sollte er am besten jedes „Schaukeln" des Tons unterlassen. Jede Übertreibung ist ohnehin abwegig. So lange wie das Vibrato sinnvoll zur Erhöhung der Tragfähigkeit des Tons bzw. zur Belebung irgendwelcher tonlich ausgesponnener Stellen (z. B. 1. Flöte und Oboe im „Nachmittag eines Faun" von Debussy) angewendet wird, hat es seine Berechtigung. Auf alle Fälle soll die Stilsicherheit des Bläsers die Anwendung des Vibrato entscheiden. Es gibt in Deutschland Bläser, die auf Grund intensiver Tonstudien, also bei unbedingter Beherrschung aller dynamischen Stärkegrade, auf ein Vibrato verzichten.

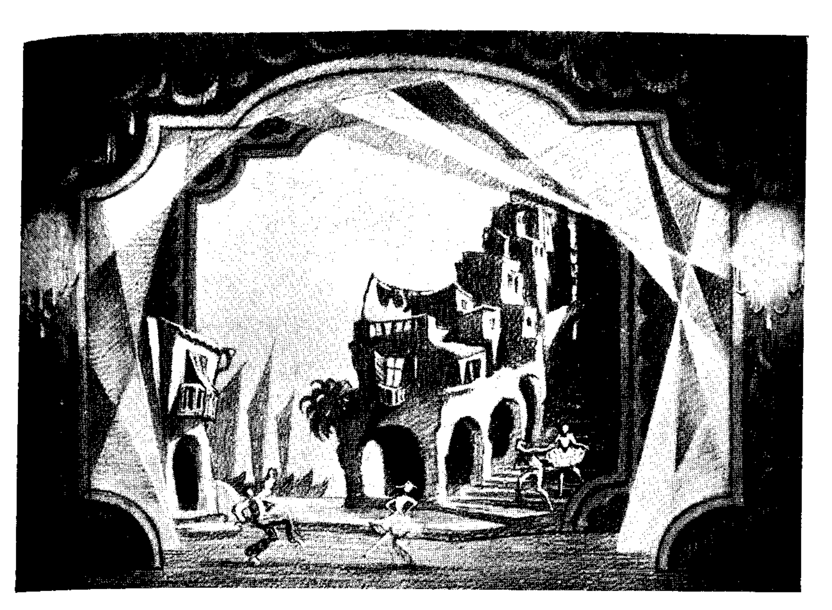
In einer anderen Frage scheinen die letzten Jahre allerdings zugunsten der romanischen Spielkultur zu entscheiden: beim Zungenstoß. Bisher war es üblich, daß der Bläser mit einer Artikulation, der einfachen Zunge unter Anwendung der Silbe „te" oder „de", auskam. Die Anlehnung an die Stricharten der Streicher mit ihren verschiedenen Artikulationen wie Spiccato, Détaché usw. zeigte nun, daß die Bläser dem Streicher in Anwendung der Artikulationsmöglichkeiten unterlegen waren, besonders bei schnell gestoßenen Stakkato-Stellen. Flötisten und Trompeter verfügen schon länger über die „Doppelzunge", d. h. es wird unter Anwendung der Artikulationssilben „de—ge" oder „te—ke" der Anschlag des Zungenrückens an den Gaumen ausgenutzt und somit ein schnelleres Spielen von Stakkato-Stellen möglich. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, sträuben sich bzw. sträubten sich bis in die letzte Zeit die deutschen Rohrblatt- und Blechbläser gegen die Doppelzunge, auch wenn sie selbst die Schwierigkeiten z. B. in der Ouvertüre zur „Verkauften Braut" von Smetana oder im „Till Eulenspiegel" genau merkten. Die romanischen Bläser legen auf die Ausführung des Zungenstoßes mit seinen verschiedensten Varianten größte Aufmerksamkeit, die Doppelzunge ist für sie etwas Selbstverständliches. Damit ist bewiesen, daß die Einwände unserer Rohrblattbläser, das Rohr setze den Ausführungen zu große Schwierigkeiten entgegen, nicht stichhaltig sind. Jedenfalls haben bereits einige unserer deutschen Rohrblatt- und Blechbläser (den Flötisten ist die Doppelzunge bzw. ihre Abart die Tripelzunge schon fast zwei Jahrhunderte geläufig), leider immer noch zu wenige, und ausländische Bläser — es sei nur an die einzigartige Leistung des 1. Oboisten des Londoner Orchesters, das unter Sir Thomas Beecham im Jahre 1936 bei uns zu Gast war, erinnert — gezeigt, daß die Schwierigkeit des Materials gemeistert werden kann. Aufgabe für die Zukunft bleibt die Beherrschung der verschiedenen Artikulationen, nicht zuletzt aber die restlose Meisterung der Doppel- bzw. Tripelzunge durch alle Bläsergruppen.

Die Grundlagen der Bläserleistung sind nun einmal der Ansatz, d. i. die Beherrschung der Funktionen der Ansatzmuskulatur (Mund- und Gesichtsmuskeln) mit dem Ziel auf das Tonlich-Dynamische, und die technische Fertigkeit unter Einbeziehung

[1]) Ausführlich s. K. Schlenger „Eignung zum Blasinstrumentenspiel" S. 128 ff.; Dresden 1935.

Aus der Geschichte der Berliner Staatsoper

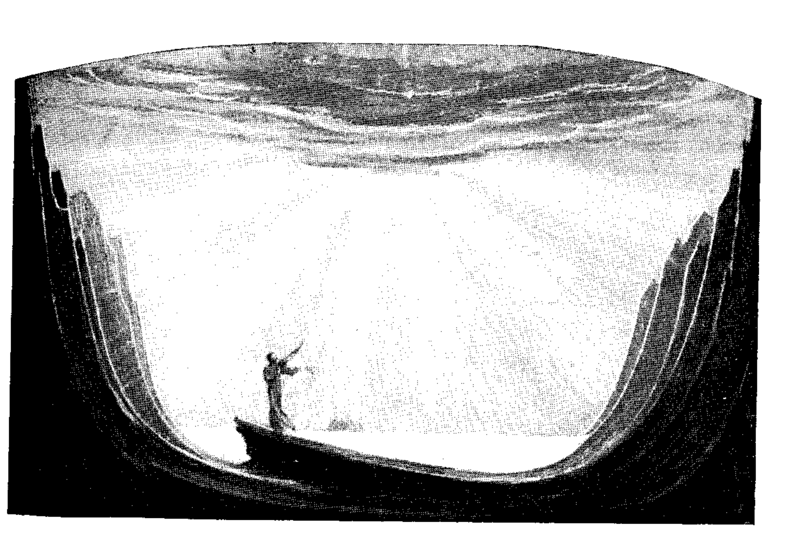
Das Schaffen von Panos Aravantinos



Bühnenbild aus Webers „Oberon" (1922)



Panos Aravantinos



Entwurf zu Strawinskys „Pulcinella" (1925)

Kaum einer der vielen Bühnenbildner der letzten J[...] hat seinen persönlichen Stil so durchzusetzen verm[...] wie der früh verstorbene Panos Aravantinos. [...] diesem Grunde entnehmen wir der „Geschichte [...] Staatsoper" von J. Kapp eine Reihe besonders cha[...]teristischer Proben seiner Kunst.

Von der Düsseldorfer Uraufführung des „Magnus Fahlander" von Fritz von Borries
Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Hugo Balzer
Bühnenbilder von Helmut Jürgens (Inszenierung: Hubert Franz)



Verdi: „Die Macht des Schicksals", 9. Bild (1927)
Entwurf von P. Aravantinos

des unermüdlichen aber ökonomischen Studiums der Junge.

Entscheidend für die Rohrblattbläser ist weiterhin die Beschaffenheit des „Blattes" oder „Rohres". „Spröde Lippen, ein störrisches Rohr oder Blatt, ein Wassertröpfchen unter einer Klappe — und der Halbgott wird zum Stümper" schreibt Scheck in seinem „Weg zum Holzblasinstrumentenspiel" (Hohe Schule der Musik). Wohl verwendet jeder Bläser die größte Sorgfalt auf das Zubereiten des Rohres; heute schneiden und schaben sich fast alle Klarinettisten, Oboisten und Fagottisten ihre Blätter selbst. Ganz heikel ist die Rohrfrage bei den Oboisten, da ein geringes Zuviel oder Zuwenig bei der Bearbeitung der Rohrblättchen die tonliche Qualität des Rohres vollkommen herabsetzen kann. Oft verwenden tonlich besonders gewissenhafte Bläser je nach den stilistischen Erfordernissen ein leichteres oder schwereres Rohr. Vollkommen einwandfrei ist wohl kaum ein Rohrblatt, es zeugt aber von einer ganz besonders hohen Verantwortung der Bläser gegenüber ihren Partien, wenn sie unter Anwendung mühsam erlernter handwerklicher Kunstgriffe ihre Rohre selbst „bauen". Begrüßenswert ist auch, daß die Lehrer hier und da Rohrbaukurse einrichten, wie es z. B. in der Oboenklasse der Berliner Musikhochschule der Fall ist. Die hohe Klangkultur der großen Kulturorchester unserer Zeit mit ihren oft nur unter größter Nervenbelastung möglichen Leistungen der Ausführenden fordert nun einmal, daß die vom Material (im weitesten Sinne) entgegengesetzten Schwierigkeiten überwunden werden. Was es heißt, etwa auf einer Pikkoloflöte das hohe a (a^4) oder auf der Oboe das tiefe h (h^0) pianissimo im freien Einsatz sicher zu bringen (stimmen soll es auch noch!), oder wie es dem ersten Hornisten zu Beginn der 4. Sinfonie von Bruckner zumute ist (ganz zu schweigen von trockenen Lippen oder Trockenheit im Munde), das kann nur derjenige restlos würdigen, der selbst einmal vor eine solche Situation gestellt wird.

Ganz besonders kritisch ist für den Bläser die Frage der Stimmung. Unnötig erschwert wird dieses Problem dadurch, daß man den 1885 festgelegten Kammerton a^1 mit 435 Doppelschwingungen (870 einfache Schwingungen) pro Sekunde nicht mehr einhält, sondern den Stimmton nach dem Vorbild Wiens und Englands in die Höhe treibt. Dadurch ergeben sich immer Korrekturen der Grundstimmung des Instruments nach der Höhe oder Tiefe hin, d. h. es müssen bei niedriger Stimmung die Instrumente durch Ausziehen der Stimmbögen, Rohre usw. korrigiert werden. Kommt der Bläser in ein Orchester, das hoch einstimmt, so muß die Grundstimmung durch den Ansatz in die Höhe getrieben werden, was die Ansatzmuskulatur leicht ermüdet und nachteilig auf Ansatzsicherheit und Tonschönheit wirkt. Das Berliner Philharmonische Orchester z. B. achtet auf eine für den heutigen Maßstab tiefe Stimmung (435 Schwingungen = a^1), die meisten übrigen Orchester bevorzugen die höhere Stimmung (440 Schwingungen bzw. 880 einfache Schwingungen, Wien und die englischen Orchester halten es mit der ganz hohen Stimmung (445 bzw. 890 Schwingungen). Welch eine Verwirrung dadurch alleine im Instrumentenbau angerichtet wird, dürfte unschwer zu erkennen sein. Auf jeden Fall sind im Interesse der Bläser die in der letzten Zeit auftauchenden Bestrebungen der Akustiker[2]) gutzuheißen, die sich um die Festsetzung des Stimmtons mit 440 Doppelschwingungen bzw. 880 einfachen Schwingungen bemühen. Diese Tat würde ein Stück Weges zur einwandfreien Stimmung der Blasinstrumente bedeuten.

Es kann nämlich nicht geleugnet werden, daß eine vollkommen einwandfreie Bläserstimmung, die selbst den empfindlichsten Ohren gerecht wird, sogar bei vorzüglichen Orchestern nur an besonders günstigen Tagen zu hören ist. Der Verfasser darf vielleicht auf die Anfangstakte von Tschaikowskys „Romeo und Julia", wo zumeist die tiefe zweite Klarinette der Sündenbock ist, oder auf das „Parsifal"-Vorspiel oder gar auf den berüchtigten H-Dur-Akkord in Pikkoloflöten, Flöten und Oboe im „Zarathustra" hinweisen, um seine Behauptung zu erhärten. Die Gründe für die Schwankungen der Intonation sind außer den bereits erwähnten vielfacher Art. Oft liegen die Mängel bei den Instrumenten selbst; manche Töne müssen mittels komplizierter Hilfsgriffe und großer Ansatzsicherheit ausgeglichen werden, z. B. das e^2 der großen Flöte, das klingende cis^0 der A-Klarinette, auf vielen Doppelhörnern (Hörner, bei denen F- und B-Horn auf einem Instrument untergebracht sind) das a^1 usw. Besonders die schon erwähnten „Nebeninstrumente" wie Wagner-Tuben, Baßklarinette, D-Klarinette, Pikkoloflöte u. a. können die Stimmung recht auffällig nach der negativen Seite beeinflussen. Außerdem wird die Stimmung der Streicher mit zunehmender Wärme im Raum tiefer, diejenige der Bläser aber höher. Im Instrumentenbau hat man versucht, diesem Übelstand durch Korrekturlöcher oder Spezialmechaniken abzuhelfen, bei der Böhm-Flöte hat sich diese Spezial-

[2]) Akustische Zeitschrift II/4 S. 216, Leipzig 1937.

mechanik bewährt, in anderen Fällen hat sich leider herausgestellt, daß wohl der eine Ton korrigiert ist, ein anderer, meist in der Partialtonreihe liegender, dafür aber um so schlechter stimmt. Das sicherste Intonationshilfsmittel bleibt das Ohr bzw. ein sicherer Ansatz, denn es gibt auch heute noch keine an sich einwandfrei stimmende Blasinstrumente.

In manchen Orchestern geht man von dem Brauch ab, daß die erste Oboe den Stimmton angibt. Statt dessen stimmt die Oboe oder das ganze Orchester nach einer Stimmgabel ein, die auf einen genügend großen Resonanzkasten gesetzt wird. Diese Methode hat auf alle Fälle den Vorteil, daß von vornherein ein unbedingt konstanter Stimmton angegeben wird, der nicht vom Rohrblatt des Oboisten abhängig ist. Gerade der Stimmung glaubte der Verfasser in diesem Zusammenhang einen breiten Raum geben zu müssen, da eine restlose Lösung dieser Fragen nur zum Vorteil für die Musikausübung sein kann.

Erklärlicherweise mußte sich auch die Pädagogik nach den Fortschritten unseres Jahrhunderts richten, und zwar nach den ständig wachsenden Anforderungen in der Praxis des Orchesterspiels, weniger nach den rein solistischen Aufgaben. Durch Ausnutzung des erweiterten Umfangs der Blasinstrumente nach Tiefe und Höhe ergab es sich, daß mehr als bisher auf dynamische Nüancierung und technische Fertigkeit geachtet werden mußte. Neben dem Zungenstoß war es die Atemtechnik, deren systematisches Studium vor allem aus Flötisten- und Oboistenkreisen angeregt wurde. Es mag dem unbefangenen Leser merkwürdig erscheinen, daß man gerade die Atemtechnik als eine Primärfunktion beim Blasen nicht etwa wie beim Sänger in das Studium systematisch einbezog. Man überließ die Atmung in den meisten Fällen der Willkür des angehenden Bläsers. Daß auf diese Weise in manchen Fällen ursächliche Zusammenhänge mit mehr oder weniger spät auftretenden Berufskrankheiten zu suchen sind, leuchtet sicher ohne weiteres ein. Andererseits möchte der Verfasser auch an dieser Stelle das weit verbreitete Märchen zurückweisen, daß alle Oboisten infolge der Stauatmung wahnsinnig würden oder aber daß alle Blechbläser nun unbedingt Emphysem (Erweiterung der Lungenbläschen) bekommen müßten. Der Verfasser darf vielleicht auf seine ausführlichen Untersuchungen über die Atmung in seinem Buch „Eignung zum Blasinstrumentenspiel" (Dresden 1935) und in seinen „Pneumographischen Studien" (Psychotechn. Ztschr. Nr. 1/2, Dresden 1935) hinweisen. Selbst die anstrengendste Aufführung, wie etwa die „Meistersinger" für die Hornisten oder der „Tristan" für den ersten Oboisten, können bei gut studierter „Tiefatmung" (Kosto-Abdominalatmung) dem betreffenden Bläser kaum irgendwelche körperlichen Nachteile bringen. Daß auch auf dem Gebiet der Atemtechnik alle Versuche angestellt werden, um den Erfordernissen der Werke gerecht zu werden, beweist die Nasenatmung der Oboisten (permanente Atmung), die es dem Bläser ermöglicht, Luft durch die Nase zu schöpfen, ohne daß der Ton abgesetzt werden muß. Eine Technik, die z. B. für das Oboe-Solo im zweiten Satz des Brahmschen Violinkonzerts oder bei den anstrengenden obligaten Bach-Partien von großem Wert ist. Es sei an dieser Stelle der Kammervirtuosen Gleisberg, Kern und Lauschmann gedacht, die sich nachdrücklich für diese die Lunge ungemein entlastende Atmung einsetzen. In allem ist eine unbedingte Forderung beim Blasinstrumentenstudium: ökonomisches und intelligentes Üben. Dem Bläser stehen nun einmal nicht die kräftigen Muskelkomplexe wie beim Streichinstrumenten- oder Klavierspiel zur Verfügung, er muß mit einer verhältnismäßig sehr schwachen Gesichts- und Mundmuskulatur auskommen.

Was die Ausübung anbelangt, so ist auch heute noch immer für den Bläser das ausgedehnteste Betätigungsgebiet das Orchesterspiel. Von dieser Grundlage aus sind die rein solistischen und kammermusikalischen Aufgaben anzusehen. Im Konzertleben nehmen die Bläserkammermusikvereinigungen der großen Orchester einen durchaus gerechtfertigten Raum ein. Ausgesprochene Solisten, die nicht einem Orchester angehören, gibt es naturgemäß kaum. Mit den Bestrebungen um stilgerechte Aufführungen der Meister des 18. Jahrhunderts hat sich das Blockflötenspiel immer mehr eingebürgert. Selbst Berufsbläser setzen sich ernsthaft für das Studium der Blockflöte ein. In anderer Richtung dürften den Bläsern durch die Militärmusik neue Anregungen und vielleicht auch brauchbare Anregungen erwachsen. Mit der Einführung der Saxophone in die Fliegermusik wird man wohl auch diesem Instrument, das scheinbar nur der Tanzmusik vorbehalten bleiben sollte, einen Platz einräumen, dem es — allerdings in der Hand eines nicht „weinernden" Meisters — gebührt.

Wenn man von ausgesprochenen Auswüchsen und Mätzchen in der Ausübung der Tanzmusik absieht, so kann doch keineswegs weggeleugnet werden, daß die Bläser guter Kapellen über ein großes technisches Können verfügen, das oft manchem „ernsten" Bläser Anregungen geben kann. Schon die Länge der Beschäftigungszeit, oft zehn

bis zwölf Stunden, verlangt vom Bläser der Tanzmusik eine glückliche Prädisposition zum Blasinstrument. Allerdings hat sich gezeigt, daß die Verpflanzung eines nach jeder Seite hin vorzüglichen Bläsers einer Tanzkapelle in ein Opern- oder Sinfonieorchester meistens erfolglos ist.

Es gehört eben zu jeder großen oder gar überragenden Bläserleistung auch eine bestimmte geistige Einstellung.

Zusammenfassend wäre zu sagen, daß die Anforderungen an den Berufsbläser, vor allem auch an den zweiten und dritten Pulten, durch die Entwicklung der Kultur des Orchesterklanges in den letzten fünfzig Jahren bedeutend vielseitiger und größer geworden sind. Geistige Bereitschaft, tonliches und technisches Können werden bis aufs Äußerste eingespannt, und der Ausbildung des Nachwuchses wird unter Berücksichtigung einer über das Instrument hinausgehenden praktischen (Nebeninstrument: Klavier oder Streichinstrument) und theoretischen Unterrichts größte Sorgfalt gewidmet. Jedoch die Nachfrage nach geeigneten Bläsern, insbesondere nach Vertretern der ersten Stimme, ist gerade in den letzten Jahren immer größer geworden. Gute erste Bläser gibt es im jüngsten Nachwuchs verhältnismäßig wenig, so daß jeder, der die körperliche und musikantische Disposition für ein Blasinstrument hat, sich diesem weiten und dankbaren Berufsgebiet widmen sollte. Denn es ist heute nicht mehr so, daß die Bläser hinter Pianisten und Streichern als „ferner liefen" gelten. Das Können und die Verantwortung jedes Bläsers, auch des zweiten, dritten und vierten, nicht zuletzt aber der „Nebeninstrumentler" (Pikkoloflöte, Baßklarinette, Englisch-Horn usw.) entscheidet über Gelingen oder Nichtgelingen einer Aufführung.

Paul Winter

Ein deutscher Soldat und Musiker

Von Ludwig Schrott, München.

Wenn irgendwo die Forderung nach Einheit von Kunst und Leben durch eine Musikerpersönlichkeit erfüllt wurde, so geschieht das durch Paul Winter, Soldat, Komponist, Schriftsteller — die drei Berufsangaben sind bei ihm nicht getrennt zu lesen, sondern bilden zusammengenommen seinen Hauptberuf: Verschiedenartige Naturanlagen in den Dienst einer gemeinsamen Sache zu stellen. Das Außerordentliche einer solchen Erscheinung legt die Vermutung nahe, einer von den Beschäftigungszweigen müsse wohl verkümmern und es sei entweder der Offizier „echt" und die Kunst eine liebenswürdige Spielerei oder der Künstler als der mächtigere suche den Soldaten zu einer romantischen Flucht aus dem Leben zu verleiten. Beide Annahmen gehen fehl, wie schon ein oberflächlicher Blick auf Winters Leistungen zeigt. Als Komponist hat er ein reiches Schaffen vorzuweisen, das seiner musiktheoretischen Fundierung, der Mannigfaltigkeit der gepflegten Formen und seines Erfolges wegen mit Privatliebhaberei gar nicht zu verwechseln ist. Immer wieder erscheinen in Konzerten und Rundfunksendungen seine Schöpfungen, 4 Takte von ihm kennt jeder Radiohörer der Erde, nämlich den Fanfarenruf der Olympiasendungen 1936. Und der Offizier? Ein Oberstleutnant im Generalkommando des 7. Armeekorps könnte namentlich den Anforderungen, die heute der Wiederaufbau unserer Wehrmacht stellt, nicht mit halbem Herzen gerecht werden. Man muß also schon in Paul Winter einen Ganzen und Ungeteilten sehen, der mit Leib und Seele dem Soldatentum wie der Kunst verschworen ist.

Naturgemäß haben wir es hier hauptsächlich mit dem Musiker zu tun. Geboren 1894 in Neuburg a. D., wächst der Knabe in einer österreichisch-schwäbischen Familie mit Musiker- und Soldatenblut heran. Die Vaterstadt, Residenz der einstigen Pfalzgrafschaft Neuburg, bot mit historischen und kunstgeschichtlichen Erinnerungen an die Pfälzer Kurfürsten viel Anregung, ihre schöne Umgebung trug wesentlich zur Stärkung eines lebhaften Naturgefühls bei. Das Neuburger Gymnasium, welches Winter besuchte, besaß aus der großen Vergangenheit her noch wirkliche Musiktradition, so daß der begabte Schüler sich bald als Sänger, Instrumentalist und Organist auszeichnen konnte. Bei seiner Absolutorialschlußfeier überraschte er die ahnungslosen Eltern mit der von ihm selbst geleiteten Aufführung eines eigenen Orchesterstückes „Frühlingsstimmung". Schon da macht sich das Wintersche Charakteristikum bemerkbar, weder der Kunst, noch dem Leben etwas schuldig zu bleiben: Während der Vorbereitungszeit auf das Absolutorium schreibt er die Komposition und übt sie mit dem Anstaltsorchester ein!

Dieses Schaffen aus dem Leben heraus macht die Pläne und Arbeiten des nunmehrigen Fahnenjunkers beim 8. bayr. Feldartillerieregiment kulturhistorisch so interessant. Stark im Bann von

Richard Strauß, erwägt er eine Oper nach dem Stuckschen Bild „Die Sünde". Es entstehen Kammermusikwerke und aparte Lieder. Bei einem von ihnen hat er eben die für den nebelhaften Optimismus der Vorkriegszeit so bezeichnende Stelle komponiert: „Rosige Dämmerung hüllt uns ein", als ihn der Ausbruch des Völkerringens an die Front ruft.

Der junge Leutnant Winter verliert nun in kurzer Zeit seine besten Kameraden. Aus dem rasenden Schmerz darüber erwächst die Absicht, den teuren Toten dereinst ein Mahnmal in Tönen zu setzen. Vorläufig freilich setzt der Komponist, der selbst alle Saiteninstrumente beherrscht, die liebgewordene Übung des Quartettspiels bis in den Unterstand hinein wenigstens g e i s t i g e r w e i s e fort — er schreibt ein Klaviertrio, ein Klavierquartett, ein Streichquartett und Lieder, Werke, die da und dort wohl Brahms' Handschrift verraten, doch immer wieder durch charaktervolle Motive und gute Arbeit überraschen. Besonders das Klavierquartett, dessen Anfang mit dem leidenschaftlichen d-Moll-Thema und den zart schmeichelnden Seitenthemen noch in der Heimat entstand, wird in den teils ernst versonnenen, teils wild sich aufbäumenden späteren c-Moll-Sätzen zum musikalischen Spiegel des Fronterlebnisses. Unter den Liedern der Kriegszeit seien hier nur herausgegriffen das 1916 im Argonnenwald gesungene, sehnsuchtsvolle „Liegst du schon in sanfter Ruh", Wanderers Nachtlied I (Chauvoncourt 20. 12. 1914 und Wanderers Nachtlied II (St. Mihiel Jan. 1915). Die Erinnerung an die berühmten Vorläufer der letztgenannten Vertonungen wirkt nicht störend, da zwingende Naturmotive eine starke innere Notwendigkeit für die Komposition gerade dieser Texte spüren lassen. Wie glücklich sich Winter überhaupt in Abendstimmungen einfühlt, beweisen noch andere feine Abendlieder aus den Jahren 1919 und 1920.

Es ist beinahe selbstverständlich, daß der deutsche Offizier und Musiker trotz des furchtbaren Kriegsendes Soldat blieb, daß er mit dem Freikorps Regensburg im Ruhrgebiet stand und — daß er weiterkomponierte. Eine Ballade „Abschied" nach Uhlands Gedicht setzt in frischem volkstümlichen Ton ein, um allmählich in die herb-wehmütige Stimmung des Endes einer uneingestandenen Liebe überzugehen; eine Cellosonate fällt durch ihr breitausgesponnenes, ungestümes Kopfthema in g-Moll, den prächtigen Einfall eines köstlich beschwingten Scherzos und ein Andante auf, das durchaus den Atem hat, das dankbare, schöne Werk abzuschließen. Man möchte ihm öfters im Konzertsaal begegnen, ein Wunsch, der gesteigert auf all das bezogen werden muß, was Winter seit seinen Lehrjahren in der Meisterklasse Hans Pfitzners an der Berliner Hochschule für Musik geschrieben hat.

Diese Lehrjahre von 1925 bis 1928 liefen natürlich auch wieder neben dem Offiziersberuf her. Jede freie Minute wurde dem Kompositionsunterricht gewidmet, den Pfitzner in Schondorf am Ammersee erteilte. Die großen Opfer waren aber nicht umsonst gebracht: Schon das d-Moll-Quartett, das Felix Berber gewidmet ist, zeigt weitgreifende Kühnheit in der Thematik, eine ungeheure Bereicherung der Ausdrucksmittel und souveräne Beherrschung der Form. Die gleichen Vorzüge eignen den Orchestervariationen über ein eigenes volksliedhaftes Thema. Das Werk wurde 1927 durch Hans Pfitzner in der Berliner Philharmonie uraufgeführt und erzielte damals wie bei späteren Wiedergaben durch gut getroffene Stimmungsgegensätze, feine kontrapunktische Arbeit und kluge Instrumentation tiefe Wirkungen. Nun konnte zu größeren Aufgaben geschritten werden; es entstanden u. a. die Oper „F a l a d a", das Märchenspiel „D i e W u n d e r s t i m m e", ein „Totenhymnus", Hörspielmusiken, die Olympiafanfaren und — was gegenwärtig vollendet wird — eine Kantate „S c h w ä b i s c h e s V o l k".

Dieses neueste Werk für Vorsänger, Singchor, Tanzchor und Instrumente verspricht mit seinen alten Volksliedern, die Oscar Besemfelder auswählte, und seinen Tänzen aus Schwaben ein eigenartig reizvolles Bekenntnis des Komponisten zu seiner Heimat zu werden. — Beim „T o t e n h y m n u s", einem Bläserstück, das augenblicklich im Voggenreiterverlag erscheint, handelt es sich um das Mahnmal in Tönen, das einst der junge Leutnant im Feld seinen gefallenen Kameraden zugelobte. Erst lange nach dem Krieg reifte an einem für Stuttgart bestimmten Denkmalsentwurf von Grävenitz die heroische Totenklage mit mild versöhnenden und wieder aufrichtenden Zügen: Mutter Erde, die die Helden zu sich nahm, spendet auch neues Leben! Die Uraufführung des Tongedichtes erfolgte im Reichssender München an jenem Heldengedenktag 1935, der dem deutschen Volk sein Heer wiedergab. — Der weiteren Öffentlichkeit noch unbekannt ist die Musik zu dem Weihnachtsmärchen „D i e W u n d e r s t i m m e" von Hermine Mörike. Hier zeigt sich der Schöpfer des Totenhymnus und der Orchestervariationen einmal als liebenswürdiger Geschichtenerzähler. Mit einem kleinen Orchester und bescheidenen Mitteln weiß er in dem entzückenden Bilderbogen von süßem Blumenreigen und plumpen Eismännern, vom ängstlichen Müller und der stampfenden Kuchenmühle, von der entsetzlichen Nebelhexe und dem graziösen Schneeflockentanz zu berichten. Zu den

feinen Naturstimmungen kommen Töne deutscher Weihnachtsseligkeit — man muß Ludwig Richter oder Franz Pocci nennen, um anzudeuten, was in diesem Singspiel an Innigkeit, Phantasie und naivem Humor steckt.
Gleichfalls im Kinderland zu Hause ist Winters bisher größtes Werk, die durchkomponierte Märchenoper „Falada", die schon mehrmals im Rundfunk zu hören war. Der dichterisch wertvolle, bühnenwirksame Text von Margarethe Camerer folgt getreu dem Grimmschen Märchen „Die Gänsemagd". Wir erleben in 7 Bildern das Schicksal der Königstochter, die gezwungen wird, in fremdem Land, wo sie die Krone tragen sollte, als Gänsemagd zu dienen, bis der Kopf ihres toten Pferdes Falada das Geheimnis verrät. Vieles an dem Stoff muß einen Komponisten reizen: Der rührende Glaube an den endlichen Sieg des Rechtes, dramatische Wendungen, die reizenden Szenen mit dem Hüterbub Kürdchen und schließlich eben die Wunderatmosphäre des Märchens, wo Blutstropfen und tote Pferde reden können. Winter findet für das alles einen originalen Ton. Er musiziert wieder mit einem kleinen Orchester. Die einzelnen Szenen sind sinfonisch gestaltet, in ihrer schönen Gliederung und der Behandlung der Soloinstrumente wirken sie oft kammermusikalisch, ohne freilich am rechten Ort der dramatischen Schlagkraft zu entbehren. Harmonisch wohl durchdacht ist der Aufbau des Ganzen. Leitmotive spielen eine gewisse Rolle, stören aber nirgends den der Handlung folgenden natürlichen Fluß der Musik. Die ungemein sauber gearbeitete Partitur verfügt auch über den eigentlichen „nervus rerum" jeder Opernmusik: Einfälle, die aus dem Bühnengeschehen und seinen seelischen Hintergründen gewachsen sind, Einfälle, wie sie sich in „Falada" vom ersten breit fließenden F-Dur-Thema an überall finden, als weit ausgesponnene Melodien oder als rhythmisch prägnante kürzere Motive. Die Stimmen der Blutstropfen summen in geheimnisvoller Chromatik, für königliche Prachtentfaltung gibt es volkstümliche Weisen. Zarteste Naturstimmung atmet das Waldbild. In die bewegten, auch satztechnisch interessanten Volksszenen ist bereits eine echte Ringelreihenmelodie aufgenommen als Vorläuferin der späteren kindhaft glücklichen Musik zu der Szene auf der Gänsewiese. Eine phantastische Eingebung ist das Flammenballett vor der, mit großer dramatischer Gebärde deklamierten Beichte am nächtlichen Kamin. Alles in allem: Eine frische deutsche Märchenoper, die in der Zusammenschau von uralten Mythen und reinem Kinderglauben, sittlichem Ernst und froher Laune, echter Inspiration und sorgfältigster Gestaltung nur wenige ihresgleichen hat.
Schon eingangs war von dem Schriftsteller Winter die Rede, so sei nun das Bild seiner geistigen Persönlichkeit durch die Erwähnung der Aufsätze und Rundfunkvorträge abgerundet, in denen er sich mit einer Reform der Programmgestaltung unserer Militärmusik beschäftigt. Es sei auch der Neuherausgabe alter Bläsermusik und der literarischen Pläne gedacht, die um eine Geschichte des Soldatentums kreisen. Umfangreiche Materialsammlungen sind hierzu wie zu Biographien großer Männer schon entstanden — wir haben davon und von manchem andern Vorhaben des Künstlers und Soldaten noch viel zu erwarten. Ein Unterpfand für den Wert kommender Leistungen mag uns seine wunderbar gesunde Lebensart sein mit ihrer engen Wechselbeziehung zwischen männlichstem Beruf, sportlicher Betätigung und künstlerischem Schaffen.

Der Geigenbau — ein Kunsthandwerk oder eine Spielwarenerzeugung

Von Fridolin Hamma, Stuttgart

Die zu Ehren von Antonius Stradivarius, dem bedeutendsten Genius aller Geigenbauer, in Cremona stattgefundene 200-Jahrfeier hat viele Geigenfreunde, ob nun Geigenmacher, -spieler oder -sammler aus einem Halbschlummer aufgerüttelt und angeregt, darüber nachzudenken, wie es um unseren Geigenbau zur Zeit steht, was an wirklich guten Instrumenten vorhanden ist und wie wenig geschieht, um gegenwärtig arbeitende Talente im Kunstgeigenbau zu fördern und den Markt vor Schundware zu schützen.
Gehen wir in der Geschichte der Geige bis zu dem Zeitpunkte zurück, an dem sie ihre heutige äußere Form und Maße bekam, also um 1560, so wissen wir, daß die Söhne des Gründers der Cremoneser Geigenbauschule Andreas Amati, die Brüder Antonius und Hieronymus Amati 1555—1640 es waren, welche dieser äußeren und inneren Form die Feinheit und Eleganz der Linien gaben, welche heute noch vorbildlich sind. Wohl keiner hat die Sauberkeit und sorgfältige Exaktheit erreicht, welche man z. B. in der Bearbeitung der Einlage und des Randes der Werke dieser beiden Meister erblicken kann. Welcher Reiz liegt in der Klang-

farbe dieser Werke! Fast zu zierlich, zu elegant sind diese Werke in Form und Klang und daher für die wachsenden Ansprüche der Komponisten und Virtuosen vor allem unserer heutigen hohen „A"-Stimmung nicht immer geeignet.
Es mußte ein Stradivarius kommen, welcher das Instrument schuf, das uns allen heute noch das Ideal und das Vorbild eines Streichinstrumentes ist. Dieser Genius führte während seiner langen arbeitsreichen und an Erfolgen gesegneten Zeit direkt und indirekt eine große Anzahl talentierter Geigenbauer zur glorreichen Höhe, so daß ihre Werke heute noch geschätzt, bewundert und gesucht sind. Wir finden in der Zeit von 1700—1750 die besten und bedeutendsten Geigenmacher in Cremona, Bologna und Venedig. Die Namen dieser sind sind jedem Geigenfreund bekannt und werden ewig leuchtendes Beispiel und Vorbild in der Kunst des Geigenbaues sein. Noch bis 1780 finden wir zahlreiche Meister, welche Hervorragendes und heute Geschätztes leisteten. Aber immer seltener werden diese Werke, und wir sehen sie im Kampfe gegen minderwertige und billige Erzeugnisse.
Diese billigen Instrumente kamen meist aus Österreich-Böhmen, wo der mengenmäßige, aber immerhin noch qualitativ ordentliche Geigenbau zuerst Fuß faßte. Durch Emigranten, welche während der Ketzerverfolgungen nach Sachsen und Bayern flohen, wurde auch hier der mengenmäßige Geigenbau betrieben. In Frankreich spielten sich ähnliche Vorgänge ab. Auf der einen Seite war es die zunehmende Verarmung der durch Kriege und Seuchen heimgesuchten Länder und auf der andern Seite waren es das immer größer werdende Bedürfnis der Völker für Musik, welche die Verbilligung und damit die Verschlechterung im Geigenbau bedingten. War im 16. und 17. Jahrhundert die Musik das Privileg der hohen Aristokratie, der Geistlichkeit und begüterten Patrizier, so wurde die Musik später das Allgemeingut der zivilisierten Völker, an der Spitze das deutsche Volk. Wurden zuerst nur die besten Werke der Geigenbaukunst verlangt und dafür schon für damalige Verhältnisse hohe Preise bezahlt, so wurde später weniger Wert auf die Güte und künstlerische Vollendung gelegt als auf die Billigkeit der Instrumente. Ein gesteigerter Bedarf nach Streichinstrumenten kam auf und damit die Zunahme mengenmäßiger Erzeugung, welche immer mehr den Absatz wirklich guter Instrumente erschwerte. Gute Musiker und Virtuosen haben es daher schwer, das vollkommene Instrument zu finden, welches ihrem Wollen und Können entgegenkommt, das Instrument, in welchem er die Macht und Fülle, die Schönheit und Reinheit der Klangfarbe, die Weichheit und Ausgeglichenheit der Töne zur Ausübung seiner Kunst hat.
Wir werden, wenn wir die Geschichte aller bedeutenden Geiger und Cellisten der Welt studieren und daraufhin nachforschen, was für ein Streichinstrument sie in ihren großen Konzerten spielten und welche ihren Erfolg sicherten, immer nur die Namen Stradivarius, Guarnerius (Josef, Josef fil Andrea, Petrus), Maggini Bergonzi, Montagnana, Gobetti, Goffriller, Tononi, Guadagnini (Lorenzo, Giov. Bapt.), Storioni, Balestieri, Rugeri, Rogerius, Gagliano u. a. m. finden, also Meister der Geigenbaukunst, in der Zeit von 1700—1780. Ja, wir sehen, daß in dem Zeitraum von 1750—1780 schon ein ganz bedeutender Rückgang in der Herstellung von Instrumenten von hoher Qualität festzustellen ist. Nach 1780 kommen nur noch einzelne wenige Geigenbauer in Italien vor, von denen sich das eine oder andere Instrument als klanglich hochwertiges Musikinstrument behaupten konnte; die Mehrzahl ihrer Werke sind unbrauchbar resp. mangelhaft. In Deutschland, Frankreich, Holland, England usw. bringen wir wegen der meist zu hohen Wölbung, des zu feinjahrigen Deckenholzes, der Anwendung chemischer Präparate und technischer Kniffe, kaum ein Dutzend Meister der Geigenbaukunst zusammen, deren Werke von Künstlern und Virtuosen gespielt werden können. Sicherlich finden wir viele hervorragend fein und sauber gearbeitete Instrumente, darunter Kopien nach den großen Cremonesern, welche vom Original kaum zu unterscheiden sind, die aber tonlich dennoch versagen, d. h. hohen Anforderungen künstlerischen Empfindens nicht gewachsen sind. „Es fehlt ihnen die Seele!" sagte einmal ein großer Geigenkünstler.
Wenn wir an das Vorhandensein minderwertiger Instrumente denken und deren Zunahme, so muß es uns Bange um das Fortbestehen der wahren Geigenbaukunst werden. Zeigte es sich doch bei der 200-Jahrfeier Antonius Stradivarius in Cremona dieses Jahr, daß unter 500 Streichinstrumenten, welche der internationalen Sachverständigen Kommission zur Beurteilung vorgelegt wurden, mehr als 300 Instrumente sich befanden, welche die Note — Senza valore — ohne Wert — bekamen und vom Standpunkt des Geigenmachers und Musikers als Spielwaren, aber nicht als Musikinstrumente Geltung haben. Bedenkt man, daß die meisten Besitzer dieser Spielwaren die Hoffnung, den Glauben hatten, ein wertvolles Musikinstrument zu besitzen, so muß einem grauen und bangen vor so viel Unkenntnis und Verständnislosigkeit. Es ist dies ein kultureller Niedergang, gegen welchen mit allen Mitteln angekämpft werden muß, denn es führt nicht nur zum Erlöschen

der Geigenbaukunst, sondern auch zur Verflachung der Musik.

So wie das Überhandnehmen der Jazzmusik eine Versündigung an der Kunst und der Kultur im Musikleben eines Volkes als schädlich erkannt wurde, so muß auch das Überhandnehmen der Spielzeuge in Form von Violinen, Violas und Cellis bekämpft werden. Es muß dahin kommen, daß kein Musiklehrer einem Schüler auf solchen Schundinstrumenten Unterricht erteilt, kein Orchesterdirigent einen Streicher anstellt, der nicht ein gutes Instrument hat. So wie jeder Bläser sich bemüht, ein gutes Blasinstrument zu besitzen, welches ihm allerdings auch mehr Geld kostet als wenn er eine Kindertrompete oder ein sonstiges Spielzeug gebrauchen wollte, so muß es auch der Streicher erstreben. Welche Sorgfalt nimmt ein Klarinettist oder Oboist schon für die Auswahl des richtigen Blättchens! Der Geiger aber hat oft einen Steg auf seinem Instrumente, wofür das Wort „Schweinerei" angebracht wäre. Der Violinbogen ist meist ein richtiger Teppichklopfer. Die Besaitung kann nicht billig genug sein, wenn sie nur lange hält. Schuld an diesen Zuständen sind die zahllosen Preislisten, welche von Grossisten und Versandhäusern wahllos in alle Welt versandt werden. Man liest da von verlockenden Angeboten und irreführenden Bezeichnungen, ab Fabrik, ab Erzeuger oder konzertviolinen Testore, Amati, Guarneri um Mark 36.—, Stradivari 50 Pfg. mehr. Es gibt sogar Prim, Solo und Edelgeigen von Mark 4.50 an. Dabei kann unter Mark 50.— keine einwandfrei gebaute Schüler- oder Seriengeige verkauft werden. Eine wirkliche Meistergeige, also kein Serienbau am laufenden Band, muß unbedingt Mark 250.— bringen, wenn der Erzeuger seinen gebührenden Lohn oder Verdienst haben soll.

Wie ist es da zu verwundern, wenn in Unkenntnis der Materie solches Zeug gekauft, vermittelt und gespielt wird. Die meisten Musiklehrer, aber auch Musikinstrumentenhändler haben ja keine Ahnung von dem, was man unter einem Streichinstrument als einem Musik-Instrument zu verstehen hat, geschweige denn all die vielen Schwarzhändler. Es geht bei den meisten eben nur um — Ware und Geld. Der gediegene Geigenbauer aber, welcher sich noch bemüht, ein anständiges Instrument zu bauen, es auf seine klanglichen Eigenschaften, welche ein Musikinstrument haben muß, prüft und vollendet, dieser Erzeuger deutschen Kulturgutes kann kaum die Materialkosten bekommen. Gewiß sind große Genies in der Kunst des Geigenbaues keine alltägliche Erscheinung. Es ist eben wie in allen Künsten, seien es die bildenden Künste, die Dichtkunst oder die der Komponisten, nur außergewöhnliche Begabung bringt außergewöhnliche Leistung. Jedoch ein Genie kann nur groß werden, wenn ihm die gebührende Unterstützung und Förderung zuteil wird, wenn ihm die Möglichkeit gegeben wird, seine Werke in die breiteste Öffentlichkeit zu bringen, wenn ihm aller Schmutz und Schund aus dem Wege geräumt wird. So wie unsere Gesetzgebung nicht danach gefragt hat, wie viele Schriftsteller, Drucker, Buchbinder und Verleger durch die Unterbindung des Schmutzes und Schundes in der Literatur und bildenden Kunst brotlos werden, ebenso wenig darf darauf Rücksicht genommen werden, daß eine Spielwarenerzeugung ein Kunsthandwerk zum Erlöschen bringt. Alle Aufklärung muß dahin führen, daß jedermann vorweg weiß, was als Musikinstrument Geltung hat und was ein Spielzeug ist. Der Einzelne kann hier nichts tun; es muß von einer Zentrale aus geschehen, und alle müssen helfen. Groß ist die Lücke und der Mangel an wirklich guten, für hohe geigerische Kunst brauchbaren und erschwinglichen Instrumenten.

Noch größer wird die Gefahr, wenn im gleichen Fahrwasser weiter gesegelt wird. Bedenkt man, daß ein Streichinstrument eine Reihe von Jahren gebraucht, um auf natürlichem Wege die klangliche Reife und Zuverlässigkeit zu erreichen. Dies kann aber nur bei einem gewissenhaft nach den Grundregeln der Geigenbaukunst gebauten Instrumente geschehen. Diese Werke tragen in sich die Persönlichkeit des Erbauers, dessen induktive Begabung und empirisches Empfinden. Solche Werke benötigen wir, und die Schöpfer solcher Werke bedürfen der Hilfe und Unterstützung. Musik ist eine edle Kunst, welche auch edler Werkzeuge zur Ausübung bedarf. Es soll damit nun nicht gesagt sein, daß jedermann Besitzer einer feinen italienischen oder anderen alten Meistervioline sein muß, sondern daß ein jeder zum mindesten ein gutes Musikinstrument deutscher Handwerkskunst ersteht, anstatt sich mit wertlosem Spielzeug abzuquälen.





Die neue Kirchenmusik

Von Paul Egert, Berlin.

Vom 7. bis 13. Oktober 1937 tagten in Berlin die bekanntesten Kirchenchöre und Organisten Deutschlands, um in mustergültiger Wiedergabe zeitgenössische Kirchenmusik-Werke vorzuführen. Die mitwirkenden Chöre waren der Leipziger Thomanerchor, der Magdeburger Domchor, der Dresdener Kreuzchor, der Bremer Domchor, der Grunewald-Kirchenchor, die Kurt-Thomas-Kantorei, die Spandauer Kirchenmusikschule u. a.; man hörte Werke von Joh. Nep. David, Hugo Distler, Wolfg. Fortner, Paul Höffer, Hans Chemin-Petit, Heinr. Kaminski, Ernst Pepping, Herm. Simon, Gottfr. Müller, Kurt Thomas, Fritz Werner-Potsdam, E. Zillinger, Karl Gerstberger, Werner Kraft, Wilh. Maler u. a.: Im ganzen genommen bekam man also während weniger Tage die gedrängte Fülle einer imposanten Leistungsschau zeitgenössischen Musikschaffens in vollendeten Konzertaufführungen zu hören, die dadurch von besonderem Interesse ist, daß sie kirchenmusikalische Werke — die ja ein Teilgebiet unseres deutschen Kulturschaffens sind — insbesondere der letzten fünf Jahre bot. Wir begrüßen diese starken Impulse des künstlerischen Neuschaffens; wir sehen in diesem allmählichen Erringen eines adäquaten Musizierstils unserer Zeit die Garantie der Gesundung unserer ehedem verfallenen künstlerischen Schaffenskraft. Neuer Glaube und neues Hoffen, begründet in der gewaltigen Erhebung des deutschen Volkes, inkarnierten hier aus neuen Kräften musikalischer Gestaltung, die sich dienend dem gesamten Aufbauwillen einordnen.

Natürlich sind nicht alle Werke, die man zu hören bekam, vollkommen und gleichwertig. Auch hier zeigte sich, daß gründliche Satztechnik und altkluge Gebarung nichts helfen, wenn die persönliche Begnadung fehlt. Auch noch so vortreffliche kunstgewerbliche Tätigkeit an der Orgel kann den Mangel an der Gesinnung deutscher Religiosität nicht ersetzen, die letzten Endes doch auf der eigenen religiösen Empfindung und Formprägung der Einzelpersönlichkeit beruht, trotz dem Veto der Kirche. Denn neben der Aufgabe, die deutsche Kirchenmusik „rein" zu erhalten, besteht die ebenso vordringliche Verpflichtung, sie lebendig zu erhalten. Für Luther war die Musik in der Kirche um des Volkes willen da (Karl Hasse: Von deutscher Kirchenmusik, V. d. M. Band 51/52, Regensburg, S. 9), sie war ihm Herzenssache, die erbaulich, erweckend und bewegend war, „sie macht feine geschickte Leute". Je mehr sich nun die Kirche durch übertriebene Wortveneration und theoretische, verklausulierte Lehre dem natürlichen Volksempfinden entfremdet, um so mehr kommen einem Bedenken, daß die „Frage der Kirchenmusik die Frage der Kirche sei". Die Tatsache, daß mit die besten Komponisten, die Kirchenmusik schreiben, mit Begeisterung sich der musikalischen Verkündigung des nationalen Wehrwillens in lebensnahen und ethisch gebundenen Kantaten und Werken für Feier, Fest und Kameradschaft hingeben (z. B. Heinr. Spitta, Wolfgang Fortner, Fritz Werner-Potsdam, Paul Höffer, Gottfr. Müller, Kurt Thomas u. a.), beweist, daß die religiösen Urkräfte dieser Künstler aus dem völkischen Erleben beeindruckt oder genährt sind. Mit ihrer Einordnung unter das nationale Geschehen unserer Tage erhielten ihre Werke bildende und bindende Kräfte; verknüpft mit der Tradition des kirchenmusikalischen Erbes orientierten sie sich an dem untrüglichen Volksempfinden. Damit hat die Kirchenmusik wichtigen Zuwachs erhalten; zwar nicht so, wie in den verschiedensten Zeiten vorher, durch Umdeutung weltlicher Gesänge in geistliche, sondern, was mehr gilt, durch Regenerierung im formbildenden Rhythmus unseres gesamten Kulturlebens. Ohne auf die vielbeschriebenen beiden so verschiedenen Ebenen der „politischen Feier" und der „kirchlichen Feier" einzugehen (vgl. z. B. Hans Werner von Meyen in „Wille und Macht", 1936, Heft Nr. 17), sei nur kurz auf die Tatsache hingewiesen, daß die nationale Feiermusik mit der Kirchenmusik neben vielem Trennenden in der kultischen Haltung Gemeinsames hat: ihr stilistisches Gebundensein an die Weltanschauung und ihr schöpferischer Gehalt aus der Übung dieses Geistes heraus. Die kultische Nationalmusik hat auch viel von der revelatio generalis, ganz aus den Tiefen der Volksseele und heroischen Gesinnung heraus, ohne die „Welt-Verachtung/Himmels-Betrachtung".

Demgegenüber vernahm man in den Tagen der Kirchenmusik auch Kompositionen, deren Urheber nicht in der frischen Atmosphäre des pulsierenden Lebens zu Hause sind, und die daher im l'art pour l'art oder im bolschewistischen Konstruktivismus haften blieben. Gerade solche fremdartigen Stücke mit willkürlichen Klangbeziehungen und immerhin straffer Formgestaltung — sie scheinen für eine Ausstellung „entarteter Musik" wie geschaffen! — zeigen, daß straffe Form und stilistische Bindung in der Musik nicht ein Widerspruch gegen persönlichen Ausdruck zu sein braucht. Im

negativen Sinne lehren sie, daß die Mittel des Musikideals sich nicht erschöpfen in den beiden Seiten „der Sache: Musik als Werk des Heiligen Geistes und Musik im Dienste des Wortes Gottes" (Oskar Söhngen). Evangelische Kirchenmusik ist keine selbständige Gattung Musik; sie ist weder autochthon noch autark (Fr. Blume). Als unmittelbare Offenbarung der schöpferischen Persönlichkeit erweist die ganz persönlich gefärbte Ausdruckskraft bekenntnismäßiger Kirchenmusik die Bejahung oder Ablehnung der Zugehörigkeit zur gesamten Kulturlage der Gegenwart. Die schöpferische Persönlichkeit muß daher vollbewußt mitten im allgemeinen Kulturleben stehen, sich gesinnungsmäßig und charakterlich der allgemeinen Strebung des Volkes unterordnen und sich nicht in Fremdartigkeit und Weltenferne verlieren. Verengte theologische Betrachtung der Kirchenmusik ist ganz unevangelisch, sofern sie der Freiheit natürlicher Entwicklung diktatorische Willkür entgegenstellt und sofern sie deckt, was das natürliche menschliche Empfinden als unzeitgemäß und unwirksam ablehnt. „Nur die reformatorische Einstellung zur individuellen Freiheit wie zur Bindung an die Verantwortlichkeit vor Gott und Menschen schaffte gerade der Musik die Bedingungen zu einer Entwicklung, durch die sie schließlich die Theologie geradezu überflügeln konnte" (Karl Hasse, a. a. O. S. 196). Wie die äußere (sichtbare) Kirche nicht aus sich selbst sich regenerieren kann, so ist die Kirchenmusik auch nicht von dem „Predigtamt" und dem „Lobamt" her zu schaffen, soll sie nicht konstruktivistische und abstrakte oder — da ja die Kirche einen gewissen Aufschwung seit dem Kriegsende behauptet — bolschewistische Züge an sich haben.

Natürlich können hier nicht sämtliche Veranstaltungen der Kirchenmusiktagung — darunter zwei lateinische und zwei deutsche Messen und eine tägliche Mette —, sämtliche Werke, Vorträge und alle Komponisten genannt werden. Mit Ehrfurcht ist auf einen Künstler wie Johann Nepomuk David hinzuweisen, einen Meister innerer Ausrichtung und Sammlung, dessen Orchesterpartita (in der Philharmonie unter Raabe), dessen a-capella-Chöre, Orgelstücke und Bläserkompositionen (beim Eröffnungsabend unter Straube) wirklich unvergeßlich sind; die am Bachstil geschulte Meisterschaft konzentrierter Polyphonie und mannigfaltiger Klanglichkeit paart sich hier mit verinnerlichender Gestaltungskraft und edlem Streben; kühn und ergreifend, gebunden und ausdrucksvoll in der affektvollen Darstellung der Versunkenheit, des Aufschwungs, des Friedens ist seine Musik doch keine Mystik, sondern Seelenkunst, die ungezählte Gehalte aus den Klangbeziehungen und Formgestaltungen nach dem Willen des Tonschöpfers meistert. Oder Ernst Peppings liebevolle Ausdrucksmalerei in seinem madrigalesken Motettenzyklus „Ein jegliches hat seine Zeit" und in charaktervollen Instrumentalwerken ist ein Kennzeichen lebendigen Musikschaffens; seine Orchester-Variationen „Lust hab ich g'habt zur Musika" wie die Klavichord-Sonate zeigen keinerlei Schlacken eines nur historisierenden Intellektualismus und einer rationalistischen Ausdrucksenthaltsamkeit; im Gegenteil, bestimmender Faktor ist hier die Erfülltheit des Gemüts deutscher Innigkeit wie in noch stärkerem Maße bei den schönen Claudius-Motetten von Hans Chemin-Petit oder der kleinen Abendmusik von Hugo Distler, um nur einige zu erwähnen. Bedeutsam war der grundlegende Vortrag „Fünfzehn Jahre Orgelbewegung" von Christhard Mahrenholz.

In den Schriften, die zum Fest der deutschen Kirchenmusik erschienen, beklagt Rudolf Alexander Schröder die Gesangsnot in der Kirche, die ja trotz allen „neuen" Gesangbüchern eine innere Not geblieben sei („Die Kirche und ihr Lied"), während im Gegensatz dazu Oskar Söhngen meint, „die angeblich dem Untergang geweihte Kirche singt, singt wieder, wie sie vielleicht seit Jahrhunderten nicht mehr gesungen hat; ja, ein neuer Liederfrühling scheint in unserer evangelischen Kirche angebrochen ..." („Die neue Kirchenmusik"). Mit diesem „Liederfrühling" ist die rhythmische Form des Chorals gemeint („Erst seit wir den ryhthmischen Choral wieder haben, wissen wir wieder, was Singen heißt", a. a. O., S. 23). Über den rhythmischen Choral sind die Akten keineswegs geschlossen, diese Rechnung ist übrigens völlig ohne den „Herrn Omnes" gemacht. Indem an die vortrefflichen Ausführungen von Rich. Fricke („Musik" XXX/1, S. 29ff.) erinnert sei, kann aus der Praxis, also „von unten her", bestätigt werden, daß die Preisgabe des isometrischen Choralsingens nicht überall die erhoffte Gegenliebe gefunden hat; ein Mittelweg zwischen beiden Extremen hat sich als notwendig erwiesen, ja z. B. die Neu- d. h. Urfassung des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern" wird von der Gemeinde als Verstümmelung der lebendigen, zersungenen Form angesehen. Und kannte die Gemeinde der Zeit Bachs, der im Überschwang kunsttechnischer Vollendung es wagen konnte, die Melodie aus der Oberstimme ganz wegzulassen, ohne die Gemeinde zu verwirren, ich sage, kannte diese Gemeinde ihren Choral nicht doch besser als vielfach die heutige, die bei der Verlegung der Melodie in den Baß gleich im selbständigen Singen irritiert ist? Noch 1936 sah sich Wilhelm Gohl veranlaßt, auf den Zustand zu schimpfen, daß die

Orgel „nur fauchend faule Leute hinter sich herzerren muß" („Die gottesdienstliche Ordnung der Kirchenmusik im Gang des Kirchenjahrs", S. 23). Nur mit äußerstem diplomatischem Geschick gelingt es den tüchtigen Kirchenmusikern, Gehaltvolleres in das gebräuchliche Liedgut der Gemeinde einzuschmuggeln; und so sehen wir oft ein seltsames Nebeneinander in der Musik eines Gottesdienstes: der Chor singt am Totenfest z. B. „Mitten wir im Leben" von Erythräus oder A. von Bruck und „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" von Demantius, die Gemeinde singt „Laßt mich gehen", „So nimm denn meine Hände" oder „Harre meine Seele" oder „Wo findet die Seele" (nach Pfarrers Vorschrift), die Orgel bringt die as-Moll-Fuge von Bach usw.

Damit berühren wir schon einen anderen Punkt, den Söhngen utopistisch ausführt. In einem Grußwort zum Fest und sonst behandelt er den Gedanken, die evangelische Kirchenmusik gehe auf diese Tagung, um Entscheidungen herbeizuführen. Alle wirkliche Kirchenmusik komme aus dem Gottesdienst und münde in den Gottesdienst, sie stehe in einem engen, unmittelbaren Verhältnis zur Liturgie der Kirche, die ihrerseits auf dem Bekenntnis der Kirche ruhe. „Das Schicksal der Kirche ist darum auch das Schicksal der Kirchenmusik". Man könne „die Kirchenmusik nicht billiger haben als die Kirche". Es ist der Fall denkbar, daß der sich zur „unsichtbaren" Kirche — von der heute kaum geredet wird — bekennende Kirchenmusiker, der nicht gerne in theologischer Art spricht, von der heutigen Gebarung der Kirchenorganisation nichts wissen will: Dieser Kirchenmusiker müßte danach ein „verunglückter" Kirchenmusiker sein?! Und ist der Kirchenmusiker wirklich so sehr ein „geborenes Gemeindekirchenrat-Mitglied"? Hierbei ist übersehen, daß in dem nach Vertiefung und Verinnerlichung strebenden Musiker sich alles sträubt gegen parlamentarische Debatten und allgemeine Beratungen dieser Art. Aus diesem Grunde auch wird es nicht wenige Kirchenmusiker geben, die ernst und still ihr Amt ausüben in der Hoffnung, daß einmal die Kirche eine formal-juristische Einigung erzielt. Und gerade diese, scheint mir, sind es, die rastlos und in immer neuen Ansätzen mit heißem Bemühen trachten, einmal der Aufgabe näherzukommen, die einzig Johann Sebastian Bach zu lösen vergönnt war: „Soli Deo Gloria" zu musizieren, und nicht einer Kirche als Selbstzweck — nach katholischem Muster — zu dienen.

Zum andern aber, ob die Kirchenmusiktage Entscheidungen für den Gottesdienst herbeiführen könnten, gibt Söhngen selbst die Antwort am Ende seiner programmatischen Schrift: „Alle Bemühungen um die Erneuerung der Kirchenmusik" — im Rahmen des Gottesdienstes, nicht des Kirchenkonzerts, füge ich hinzu — „wird eine müßige Angelegenheit bleiben, wenn es nicht gelingt, zu einer gottesdienstlichen Neuordnung der evangelischen Kirche zurückzufinden" (S. 38). Eine Neuordnung des starren Gottesdienstes in der Kirche kann allerdings von unten her nicht erfolgen; man denke an die Widerstände, als die „deutschen Christen" wenigstens einmal jüdische Vokabeln aus dem deutschen Gottesdienste ausmerzen wollten! So werden auch die erklungenen neuen Werke vorderhand nicht in den Gottesdienst einziehen können, aus mancherlei Gründen. Die meist schwierigen Werke wurden von allerersten Kräften mustergültig vorgeführt. Welcher durchschnittliche Kirchenchor wäre imstande, diese oder jene Motette geradeso zu bewältigen? Wie viele dieser „erfahrenen", weil langjährig Singenden (die bekanntlich am schlechtesten für das gute Neue zu gewinnen sind und bald davonlaufen), die an ihren alten Stücken haften, möchten sich umstellen auf diese Wandlungen, ohne der ganzen Sache valet zu sagen, wie schon so viele in letzter Zeit? Steht es mit dem „Herrn Omnes" anders? Ist es der heute so aktivierten Gemeinde immer wirklich um Religion zu tun oder um Kirchenpolitik? Welcher Pfarrer wäre bereit, ein Vorspiel von mehr als „höchstens 5 Minuten" Länge über sich ergehen zu lassen und zu sehen, wie neben ihm ein anderer wirkt, der „cantio" gleichberechtigt neben „concio" stellen will?

Jeder Chorleiter hat nicht eine Kurt-Thomas-Kantorei zur Verfügung; und deshalb trägt Kurt Thomas den Gegebenheiten nicht Rechnung, wenn er auf die „erbärmlichen Chorleiter" schimpfte, die ihre Sänger nicht zusammenhalten können. Hier spielen andere Mächte eine Rolle, die mit dem Chorleiten nichts zu tun haben. An der Tüchtigkeit des Chorleiters liegt dies nicht; schon Adolf Karl K u n t z e n mußte sich 1763 von der Bürgerschaft vorwerfen lassen, „daß seine Musik wegen großen Mangels notwendiger Sänger bei weitem nicht den gehörigen Effekt gebe" (Wilh. Stahl, „Die Lübecker Abendmusiken", 1937, S. 34). Vielfache Komponenten erschweren die freie Entfaltung der kirchenmusikalischen Entwicklung, von denen die Theologie und die jeder Neubelebung verschlossene Eigengesetzlichkeit der Liturgie die gewichtigsten sind. Solange hier nicht durch Angleichung der kirchlichen Ordnung an den völkischen Lebensrhythmus Wandel geschaffen ist, sind die erhabenen Schöpfungen der neuen evangelischen Kirchenmusik auf die ungehinderte Erschließung ihres Gehaltes in reinen Kirchenkonzerten angewiesen.

Aus der jüdischen Musikkonfektion

Von Theo Stengel, Berlin

Musikkonfektion? — — — Verzeihung, habe ich richtig verstanden? Musikkonfektion — — — —? Gibt es denn so etwas auch noch? — — Jawohl!! Warum soll es auch nur im Bekleidungsfach Konfektion geben und nicht auch in der Musik? Das wäre auch wirklich nicht einzusehen — wenigstens nicht für gewisse Vertreter unseres auserwählten Volkes! Kann man doch nicht nur mit Kleidern machen sein Geschäft, sondern auch mit Musik! Man muß nur den erforderlichen Riecher haben, um immer das Passende für die werte (jüdische und nichtjüdische) Kundschaft zu finden! Natürlich auch in entsprechender Aufmachung! Das gehört sich einmal so. Und außerdem nur Originalfabrikate, wie sie das Publikum eben wünscht!

Wer das Rezept noch nicht kennt, dem sei es hiermit kundgetan. Es stammt von einem Juden, der das unglückliche Kennwort Curt Goldmann hat und im Jahre 1870 in Berlin geboren ist. Zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn verfaßte Goldmann als verheißungsvolles Prooemium Synagogengesänge, wozu sein Name vorzüglich paßte; er hat sie darum auch unter diesem Namen veröffentlicht. Aber von Synagogengesängen und einem „Kol nidrei" allein zu leben, ist ein nicht unerhebliches Risiko! Da müssen schon andere Geldquellen ausfindig gemacht werden, wenn der Schornstein rauchen soll. Die Masse muß es bringen, das wußte auch Goldmann. Er fertigte serienmäßig und in rauhen Mengen Kompositionen aller Gattungen an, um sie möglichst bald an den Mann zu bringen und in klingende Münze umzuwandeln. Er verfuhr also nach dem gleichen Rezept wie der Kleiderkonfektionär, der nach bewährten Modellen gearbeitete Anzüge „von der Stange" verkauft. Er merkte auch bald, daß dazu sein schöner Name Goldmann nicht immer passen wollte, und zog es aus diesem Grunde vor, sich zu tarnen und seine Elaborate jeweils unter einem Namen zu veröffentlichen, der zu dem Stil der betreffenden Komposition am besten zu passen schien. Auf diese Weise hat er es zu der beachtlichen Zahl von dreißig Pseudonymen gebracht, womit er sich die Weltmeisterschaft auf diesem Gebiet auf lange Zeit hinaus gesichert haben dürfte. Zählen wir einmal diese Pseudonyme kurz in alphabetischer Reihenfolge auf: Anatole Bernard, H. Biedermann, Bill-Bill, Tristan Chesterton, Manuel Conchas, José Cortes, C. Curtius, Curt Döring, Alphonso Estrello, Charles Fleuron, Curt Fröhlich, Meacham Gold, Juan Gomez, Pablo Gonsalez, Pedro Gonsalez, Fred Harrison, Fred Hill, Boris Jwanow, Horst Kraft, H. Kyper, Curt Manngold, D. Michailowski, Charles Olivier, Pierre Renard, Paolo Sanchez, Enrique Santacruz, Curt Wehrmann, Th. Wilson, Frank Young und William Young! Mit diesen Namen hat dieser Jude verschiedene Nationenstile vorzutäuschen versucht! Es würde zu weit führen, alle diese Machwerke anzuführen. Begnügen wir uns mit einigen Stichproben.

Unter dem harmlosen Namen Curt Manngold (umgestellt aus Goldmann) erscheint z. B. die Liedbearbeitung „Waldeslust, Waldeslust, o wie einsam schlägt die Brust"; außerdem ein „Franz-Schubert-Melodien-Potpourri" (!). Unter dem eingeführten Namen Döring, dem Curt als Vorname hinzugefügt wird, findet die „Verjazzung" deutscher Volkslieder statt. Es werden serviert: „Rheinlieder-Foxtrott (Foxtrott-Potpourri)", „Berliner Gassenhauer-Foxtrott (Stimmungs-Potpourri)", „Kinderlieder-Foxtrott (Foxtrott-Potpourri)", „Studentenlieder-Foxtrott (Foxtrott-Potpourri)"!!! Dagegen lief der Schlager „Laß dich küssen, du reizender Wuschelkopf" unter dem etwas mondäneren Namen Fred Harrison, ebenso „Nigger's Dream (Banjo-Fox)". Unter dem charmanten Namen Charles Fleuron wurden offeriert: „Fièvre amoureuse (Liebesfieber), Twostep-Marsch", „La Charmeuse (Die Bezaubernde)", „Auf dem Montmartre, Apachentanz". Unter Thomas Wilson erscheint „Unter dem Niagarafall", unter Alphonso Estrello „Auf zum Stierkampf, spanischer Marsch", unter Boris Jwanow „Bolschewikentanz, moderner Sitztanz", unter Paolo Sanchez „Los Gauchos, Argentinischer Originaltanz", usw. usw. Unter dem bürgerlichen Namen wurden u. a. noch veröffentlicht: „Zwei Märsche nach Richard Wagnerschen Motiven", (1) op. 379 „Gralsrittermarsch nach Parsival", (2) op. 383 „Einzugsmarsch nach Lohengrin"; ferner ein Melodram „Des Kindes Zuversicht" und Weihnachtsliederfantasien (!).

Der Weltkrieg gab Goldmann Gelegenheit, sich auch von der „patriotischen Seite" zu zeigen. Er brachte in diesen Jahren u. a. eine Liedersammlung heraus mit folgendem Titel: „Die feldgraue Laute; Soldaten-, Marsch-, Heimats-, Wander-, Humor- und Scherzlieder für Quartier und Unterstand"; ein anderes Werk betitelte er „Heitere Kriegsbilder in Wort, Ton und Bild". Stolz veröffentlichte er seine Kriegsgesänge unter dem Namen Goldmann. Am stolzesten war er sicher auf

sein op. 524 „Vater Hindenburg (Unser Marschall Vorwärts)", das also beginnt: „Wer hält im deutschen Osten vor unserer Türe Wacht".

Besonders bemerkenswert ist es schließlich, zu erfahren, daß derselbe Jude, der Synagogengesänge produziert und in der Systemzeit deutsche Volkslieder verjazzt hatte, im Jahre der nationalsozialistischen Revolution erneut in „vaterländischer Begeisterung" entflammte: Unter dem Decknamen Curt Wehrmann verzapfte er einen „Nationalmarsch Heil Deutschland Heil!" Den Text dazu lieferte er sich selbst unter dem Decknamen Horst Kraft (Dir, Vaterland, dir sing ich ein Lied)!! Und dann wurden in einem Zuge sechs Marschlieder für sämtliche Parteigliederungen hingehauen:

1. „Deutschland ist erwacht",
2. SA zum Kampfe stets bereit",
3. SS die schwarze Garde",
4. „HJ marschiert",
5. „Jungvolk in Wehr",
6. „Die Arbeit hat uns frei gemacht". (!!!)

Der Text dieser „Marschlieder" stammt von Eugen Kühle, und als Verleger zeichnet der Arier Carl Kühle in Leipzig, was ganz besonders bemerkenswert ist. Die „Marschlieder" wurden überdies noch als Massenartikel feilgeboten: „Textblatt mit Klaviernoten, als Postkarte einzeln RM. —.10, ab 50 Stück RM. 3.—, ab 100 Stück RM. 5." (!!!) Wir beglückwünschen Herrn Kühle ganz besonders zu dieser bemerkenswerten Publikation aus dem Jahre 1933. Wir wollen aber trotzdem hoffen, daß es die letzte dieser Art gewesen ist. Und auch dem Juden Goldmann legen wir nahe, uns in Zukunft mit weiteren Elaboraten dieser Art zu verschonen und sich lieber wieder auf seine jüdische Domäne zurückzuziehen, wofür ihm der jüdische Kulturbund besonders dankbar sein dürfte!

„Geschichte der Staatsoper Berlin"

Eine ausgezeichnete zusammenfassende Darstellung der „Geschichte der Staatsoper Berlin" ist uns soeben vom Chefdramaturg der Staatsoper, Dr. Julius Kapp, vorgelegt worden (erschienen in Max Hesses Verlag, Berlin, gebunden RM. 15.—), ein Werk, das nicht nur die kritische musikwissenschaftliche Forschung durch neues statistisches Material, unveröffentlichte Briefe bereichert, sondern das auch jedem Musikfreunde und Laien vieles zu sagen hat. Im Geleitwort, das dem stattlichen Band vorangestellt ist, betont der Preußische Ministerpräsident Generaloberst Hermann Göring, daß es bei der Machtübernahme unbedingt notwendig war, die höchste Autorität des preußischen Staates einzusetzen, um ein vorbildliches Nationaltheater des Dritten Reiches erstehen zu lassen. Hermann Göring schreibt: Ich habe an der Berliner Oper endgültig mit dem unkünstlerischen Einzelstar-System gebrochen und den Weg freigemacht für eine deutsche Kunststätte, der wir mustergültige Aufführungen unvergänglicher Meisterwerke zu verdanken haben.

Der einleitende Abschnitt beschäftigt sich mit den Anfängen des Berliner Musiklebens. Wir erfahren von den ersten Fastnachtsspielen und Mysterien, wie sie urkundlich schon für das Jahr 1604 zu belegen sind. Die ersten Ansätze ersticken im Dreißigjährigen Kriege, dessen verheerende Wirkung auch nicht vor der Mark haltmachte. Man muß sich einmal in jene Verhältnisse zurückversetzen: Berlin zählte um die Mitte des 17. Jahrhunderts nur 8000 Seelen. Verläßliche Nachricht einer Opernaufführung in Berlin besitzen wir erst mit dem italienischen Singspiel und Ballett „La Festa del Hymeno" (Ariosti), das für eine große Hoffestlichkeit 1700 geschaffen worden war. Friedrich Wilhelm I. machte sofort nach Regierungsantritt dem Spiel der fremdländischen Komödianten in Berlin ein Ende. An die Stelle überfeinerten Kunstsinnes traten nun die derben Späße an der Tafelrunde des Königs. Erst Friedrich dem Großen gelang es, der Berliner Oper entsprechende Förderung angedeihen zu lassen. Den jungen Fritz hatte schon 1728 Hasses Oper „Cleophide" in Dresden tief beeindruckt. Wir wissen von seiner leidenschaftlichen Musikliebe, dem Flötenspiel, das ihm in Mußestunden oft neue Kraft gab, ihm aber auch oft einen Konflikt mit dem eigenen Herrscherberuf nicht ersparte. Es war eine der ersten Regierungshandlungen von Friedrich II., Knobelsdorff mit der Errichtung eines großen Opernhauses zu beauftragen, und schon am 22. Juli 1741 wurde der erste Spatenstich getan. Die Kosten beliefen sich auf 1 Million Taler, die dem Staatsschatz entnommen wurden. Der König machte ferner für die Unterhaltung der Oper zwei früher ausgesetzte Posten des Domäne-Etats zugänglich und dadurch war in weiser Voraussicht das für das Volk lebenswichtige künstlerische Unternehmen auch für die schwersten Zeiten seiner Regierung sichergestellt.

Das denkwürdige Ereignis der Eröffnung des Berliner Opernhauses trat am 7. Dezember 1742 mit der feierlichen Aufführung von Grauns „Cäsar

und Cleopatra" ein und ein zeitgenössischer Bericht, der in Kapps Werk Aufnahme gefunden hat, unterrichtet uns über viele interessante Einzelheiten. Dann folgt der große Aufstieg der Berliner Oper, an der auch die italienische Tänzerin Barberina beteiligt war, die als „Widerspenstige Creature" dem König manches Kopfzerbrechen bereitete. Die in den Wintermonaten stattfindenden großartigen Opernhausredouten, an denen es dem Hof, Adel und Bürgertum freistand, sich zu beteiligen, blieben den Berlinern unvergeßlich. In dem Siebenjährigen Kriege hatte das Unternehmen schwer gelitten, und es war der Beweglichkeit und dem Glück des neuen „directeur des spectacles", dem Grafen Zierotin-Lillgenau, zu verdanken, daß die glanzvollen Zeiten bald wieder erstanden. Ergötzlich ist, wie sich der König nicht nur um jede Kleinigkeit selbst kümmerte, sondern auch schroff vorging und gegebenenfalls eine Sängerin einsperren ließ, wenn sie räsonnierte. Er wußte, daß, um das internationale Künstlervolk zusammenzuhalten, „Sanftmut hier schlecht angebracht ist", wie er einmal in einem Briefe andeutete. Manchen paßte das allerdings nicht, daß er „seine Künstler wie seine Soldaten behandelte".

Reichardt, der die künstlerische Leitung des Opernhauses innehatte, verstand es nicht, nationale Kräfte für das Institut auszuwerten. Erst mit dem Auftreten Dittersdorfs hatte, nachdem der König schon die Augen geschlossen hatte, ein Deutscher wieder größere Erfolge zu verzeichnen. Ihm folgte recht bald eine noch weit bedeutendere Erscheinung: Mozart. In den nächsten Jahren (1794) überrascht die Berliner Erstaufführung der „Zauberflöte" das Publikum, nachdem schon 6 Jahre vorher „Belmonte und Constance" über die Berliner Bühne gegangen war.

Dann folgt eine eigenartige Epoche der Geschichte des Berliner Opernhauses, die Kapp treffend als Zeit der „Gewaltherrschaft Spontinis" bezeichnet hat. Spontinis „Vestalin" hatte 1807 Paris begeistert, und der große Lebenskünstler verstand es, Effekt und Prunk wie den herrschenden Zeitgeschmack auszunutzen, um sich eine hohe Machtstellung zu erringen. Es sind die Jahre, in denen sich der junge „naseweise Schwabejunge" Carl Maria von Weber die Aufführung seiner „Sylvana" (1812) durchsetzt. Fesselnd ist Kapps Darstellung der Bemühungen des Grafen Brühl, eine Ernennung Webers als Leiter der Berliner Oper zu erwirken, die an dem für Paris schwärmenden König und an dem ihn umgebenden katzbuckeligen Hofschranzenwesen scheitern sollten. Der Kampf Spontinis gegen Weber, der — trotz erfolgreicher „Freischütz"-Aufführung — lange zu ungunsten der deutschen Partei verlief, ist für die damalige Stellung einer Nationaloper ungemein bezeichnend. Und das namentlich im Hinblick auf den Nachfolger des fremden Theaterdespoten Spontini (dessen Aufführungen immerhin nicht schlecht waren), der das Pult besetzte, sobald die Berliner Luft „spontini-rein" war, Giacomo Meyerbeer.

Anfänglich fand sein Opernschaffen „Robert, der Teufel" (1832), trotz sagenhaft prächtiger Inszenierung, nur laue Aufnahme. Erst mit der Oper „Die Hugenotten" fand er die große Resonanz, und der König Friedrich Wilhelm IV. soll einmal geäußert haben: „Katholiken und Protestanten schneiden sich die Hälse ab, und der Jude macht die Musik dazu." Die mit Ausführlichkeit wiedergegebene schmeichelhafte Kabinettsorder zur Ernennung Meyerbeers wirft so recht ein Licht auf die damaligen traurigen Verhältnisse des deutschen Opernwesens. Unser Urteil ändert sich auch dann nicht, wenn wir bedenken, daß Meyerbeer sich anfänglich für Wagners „Fliegenden Holländer" einsetzte. Tatsächlich konnte Wagner am 7. Januar 1844 die Erstaufführung seiner Oper in Berlin erleben. Er hat sie selbst einstudiert, freilich aber war das Werk in seiner Wirkung durch mißliche Verhältnisse (das alte Opernhaus war abgebrannt, und man mußte im Schauspielhaus Unterschlupf suchen) recht abgeschwächt. Erst 1848 fand das Treiben des jüdischen Generalmusikdirektors seinen Abschluß, seine Tätigkeit fällt in die Zeit der Uraufführung von Flotows „Martha" (1845). Noch zur Jahrhundertmitte trat er wieder in Erscheinung mit der Berliner Erstaufführung seiner Spektakel-Oper „Der Prophet", eine Aufführung, die, wie kaum eine andere zuvor, mit viel Geschäftigkeit, Effekten, Sensationen, Glanz- und Pressepropaganda sowie mit besten Schauspielern ausgestattet worden ist.
Einer der eifrigsten Streiter gegen Meyerbeer war Robert Schumann gewesen. In den Rahmen dieser Besprechung seien einige Zeugnisse angeführt, die uns die Stimmung der Zeit erhellen mögen: Schumann schreibt in seinem Tagebuch (unveröffentlicht) am 24. 10. 1838: „Abends in Robert der Teufel, dessen Musik viel schöne Takte bei empörend Schlechtem wie Sonnenschein und Frost, die Fischer-Schwarzbock sang die Alice, mit Angst und ohne Beherrschung und Stil, sie dauerte mich. Vier Akte hielt ich aus." Im Reisetagebuch 1846 (unveröffentlicht) heißt es: „Abends die letzten Takte in den Hugenotten, platte Musik." Der Musikwissenschaftler Dr. Eduard Krüger, einer der philosophischen Freunde Schumanns, schreibt an diesen am 25. 7. 1839 (Org. Pr. Staatsb. Bln.), er möge doch recht bald gegen Meyerbeer zu

Felde ziehen. Und Franz Brendel urteilt in einem Brief an Schumann (Staatsb. Bln.) vom 17. 7. 48: „Eine Erscheinung schöner Häßlichkeit". Sobolewski meint in einem Brief an Schumann vom 3. 1. 1850 (Staatsb. Bln.) „nur mit Grauen" könne man sich für Meyerbeer einsetzen. Wir wissen, wie Griepenkerl durch die Widmung seines Romans „Die Beethovener" an Meyerbeer bei Schumann in Ungnade fiel (vgl. dessen Brief vom 31. 10. 41), und Klaras Tagebuch berichtet uns vom Zischen Roberts in der Uraufführung des „unmoralischen Propheten" in der Dresdener Oper.

In den fünfziger Jahren folgen dann die großen Wagner-Aufführungen. Die Lucca, Patti feierten Erfolge, und in Albert Niemann ist der Wagnersche Heldentenor geboren. Recht aufschlußreich ist Kapps Zusammenstellung einiger kritischer Äußerungen der damaligen Fachpresse zu Wagners Opernschaffen. — Unter der Ära Kaiser Wilhelms II. erringen — nach dem Tode Richard Wagners — Mascagni und Leoncavallo die Erfolge, Smetanas „Verkaufte Braut" und Verdis reife Alterswerke (Othello, Falstaff) sind die künstlerischen Ereignisse. Als Nachfolger Weingartners wurde 1898 Richard Strauß zum 1. Kapellmeister an die Hofoper bestellt. Unter der Leitung Schillings (1919—1925) beginnt wieder ein neuer Abschnitt in der Berliner Operngeschichte, in dem Strauß' Schaffen in steigendem Maße an Einfluß gewinnt. Reznicze ks „Ritter Blaubart" wird aufgeführt (1920). Daneben machen im krassen Gegensatz hierzu manche krisenhafte Werke der Verfallszeit pomphafte Ansprüche geltend und finden in den Wirren der Nachkriegszeit, der Inflationszeit Gegenliebe beim Publikum. Neue Kräfte erstanden der Staatsoper in Gertrud Bindernagel, Frieda Leider, Heinrich Schlusnus. Unter Kleibers interimistischer Leitung (nach Schillings Rücktritt) müssen für das reichlich problematische Werk „Wozzek" von Alban Berg nahezu hundert Proben herhalten, um künstlich gehäufte Schwierigkeiten der Aufführung zu überwinden. 1927 liegt das Geschick des Opernhauses in Händen Tietjens. In der Krolloper starteten Klemperers snobistische Experimente (1929), darunter nicht zu vergessen die „Drei Einakter" von Krenek! Die Spielzeit von 1929—1930 brachte im Lindenhaus u. a. als letzten Schrei den Schwanda von Weinberger.

Mit der Machtübernahme setzte eine durchgreifende Neuordnung des deutschen Kunstwesens ein, die den Spielplan rücksichtslos von volksfremden und zersetzenden Erzeugnissen reinigte, und auch unter den Führern des Opernapparates eine strenge Sichtung einleitete. Das Amt eines kunstpolitischen Treuhänders des Führers verwaltet der Ministerpräsident Hermann Göring, zu dessen rückhaltlosem Einsatz die preußische Staatsoper als Werkzeug des neuen Reiches gesichert ist. Aus der Spielzeit 1933—34 ragen Pfitzners „Palästrina", Strauß' „Arabella" und „Der Ring der Nibelungen" (eine meisterhafte Leistung Furtwänglers) hervor. Clemens Krauß nimmt seine Berliner Tätigkeit mit den „Meistersingern" im Januar 1935 auf.

Das Werk vervollständigen sorgfältige und für die theatergeschichtliche Forschung unentbehrliche statistische Tabellen der Intendantentätigkeit, Dirigenten, ein Verzeichnis der wesentlichsten aufgeführten Opern (von 1786—1936), nach Autoren und alphabetisch geordnet, eine Übersicht über die bemerkenswerten Uraufführungen wie eine zuverlässige Statistik der Aufführungen der Werke Wagners, Mozarts, Verdis, Webers, Richard Strauß'. Ein genaues Namensverzeichnis macht das Buch zu einem Nachschlagewerk, das in allen Büchereien Eingang finden wird, das aber auch der Unterhaltung suchende Leser ungern aus der Hand legt. Ein halbes tausend Bilder und Bauskizzen sind das überreiche Anschauungsmaterial. Hierunter u. a. durchtechnisch prächtig gelungene Faksimiles von Wagnerbriefen.

Wolfgang Boetticher.

Neue Feier-Kantaten

Von Hans Uldall, Hamburg-Volksdorf.

Es ist selbstverständlich, daß in einer Zeit wie der unsrigen, die ganz aus dem Gemeinschaftsgedanken heraus ihre Gestaltung erhält, gerade das Gemeinschaftsmusizieren und -singen mehr als bisher gefördert und gepflegt wird. Diesem Umstand ist es vor allem zu verdanken, daß eine Form der Vokalmusik, die in den verflossenen Jahrzehnten vernachlässigt oder zumindest nur vereinzelt gepflegt wurde, die Kantate, wieder zu ihrem Recht kommt. Es werden heute Kantaten für die verschiedensten Zwecke, für die verschiedensten Besetzungen und in den verschiedensten Formen geschrieben. Es dominieren die weltanschaulich gebundenen Kantaten, die teils für geschulte Chöre, teils für ein- oder zweistimmige Mannschaftschöre komponiert werden. Wenn wir nun die Reihe der vor uns liegenden Kantaten dieser Art durchsehen, so fällt uns, ohne auf das einzelne Werk einzu-

gehen, allgemein auf, daß sie alle von Charakter, guter Gesinnung und gerader Haltung zeugen, aber meist letzte künstlerische Vollendung oder Reife vermissen lassen. Nun müssen wir in Betracht ziehen, daß diese Kompositionen zum größten Teil Auftragsarbeiten sind und daher vielleicht nicht mit letztem Einsatz der künstlerischen Kräfte gestaltet worden sind. Eine Möglichkeit, die zwar denkbar, aber trotzdem, wenn bewußt, verwerflich ist! Hat doch unser größter Meister der Kantate, Johann Seb. Bach, seine Kantaten auch sozusagen als Auftragsarbeiten komponiert!

Wir erkennen nun in den Kantaten unserer heutigen Komponistenjugend ein Suchen und Ringen nach neuer Form und inhaltlich nach kernigem und holzschnittartigem Stil. Alles sehr anerkennenswert, doch darf ein holzschnittartiger Stil nicht, wie wir in unserem primitiven aber treffenden Musikantendeutsch sagen, nach „Dörrgemüse" klingen. Die Entschuldigung, man erstrebe ja gerade einen „herben" Stil, wird meistens nur von technisch unfertigen Komponisten vorgebracht! Manche Kantaten sehen so aus, als seien sie direkt im Gemeinschaftslager entstanden, d. h., daß sie weltanschaulich „in Ordnung", aber künstlerisch nicht ausgereift sind. Das Gemeinschaftslager soll den Menschen im Künstler erziehen, was gerade für den sich nur mit sich selbst beschäftigenden Musiker außerordentlich wichtig ist. Das Gemeinschaftslager wird aber niemals dem Künstler Konzentration und Ruhe zur künstlerischen Arbeit geben können. Große Taten reifen nur in der Abgeschiedenheit! So ist auch in vielen dieser Kantaten trotz der neuen weltanschaulichen Bindung noch die Hast der Nachkriegsjahre, die in stilistischer und ethischer Hinsicht zu einer Inflationsmusik geführt hat, vernehmbar. Doch befinden wir uns schon merklich im Zustand der Abreaktion. Erst eine gewisse Ruhe, die auch von äußeren politischen und materiellen Dingen abhängig ist, kann dem Schaffenden das innere Gleichgewicht geben, auf dessen Grundlage allein Ewigkeitswerte geschaffen werden können. Das Weltanschauliche und Charakterliche muß heute schon selbstverständliche Grundlage sein. Der strengste künstlerische Maßstab sollte uns gerade recht sein, dann dürfen wir mit Sicherheit auch auf dem Gebiete der Kantate Neues und Großes zu erwarten haben.

Diese Einleitung soll einen Allgemeineindruck geben von einer Richtung, die noch im Werden ist. Und nun zur Besprechung einiger vorliegender Kantaten:

Zunächst seien drei Kantaten erwähnt, die für Laienspieler geschrieben worden sind:

Karl Schäfers Werk „Eine Flamme ward entzündet" (Verlag Adolph Nagel, Hannover), eine Sonnwendfeier, ist sowohl durch Blechbläser als auch in geschlossenen Räumen durch Streicher (hierfür jedoch in einem speziell eingerichteten Satze) ausführbar. Ein einstimmiger Mannschaftschor singt die in kerniger, einfacher Melodie vertonten Worte von Wolfram Brockmeier. Alle Mitfeiernden, die nicht die Lieder mitsingen können, werden als Sprechchor durch Nachsprechen der Worte des Sprechers aktiv mit in die Feier einbezogen.

Eine andere Kantate zur Feier der Wintersonnenwende „Steht ein Flammstoß in tiefer Nacht" hat nach einer Dichtung von Herbert Böhme Erich Lauer komponiert. (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.) Das Werk ist geschrieben für ein- und vierstimmigen gemischten Chor, Jugendchor, Altstimme, Kammerorchester, Rufer, drei Einzelsprecher und Sprecherin. Es ist formal ähnlich der vorigen Kantate, bedeutend breiter angelegt, jedoch stilistisch konventioneller. Der Grundsatz dieser Kantate lautet: „Schlichtheit im Sprechen, Singen und Spielen und ein Gemeinsamkeitsgefühl, das alle überbrücken soll."

Der junge Cesar Bresgen hat eine Liedkantate „Wir zogen in das Feld" geschrieben für Männerchor und Orchester. Dieser Kantate liegt das bekannte Landsknechtslied zugrunde. (Bärenreiterverlag, Kassel.)

Während die letzte Kantate schon ein Übergangsstadium bildete, steht Hermann Erpf mit seiner „Kantate der drei Stände" vollkommen auf dem Boden des reinen Chorgesanges. Die beiden ersten Sätze „Lied der Arbeiter" und „Lied der Soldaten" sind für Männerchor und Orchester geschrieben (besonders der erste Chor ist sehr wirkungsvoll), der dritte, „Lied der Siedler", nach einem Gedicht von Goethe, das für unsere heutige Zeit geschrieben scheint, für gemischten Chor mit Orchester. Es ist eine gekonnte, wohlklingende Musik (Verlag Tonger, Köln.)

Eigene Wege sucht Wilhelm Maler in seinem „Aufruf" einzuschlagen (Verlag Tonger, Köln). Es handelt sich hier jedoch nicht um eine ausgewachsene Kantate, sondern um ein einstimmiges Lied in gesunder, kraftvoller Melodik, um das herum eine festliche Blasmusik (3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba und Landsknechtstrommeln) geschrieben ist. Es ist dies ein Sonderdruck aus den „Drei Fest- und Spielmusiken" desselben Komponisten (im gleichen Verlage).

Doch nicht alle heute geschriebenen Kantaten sind weltanschaulich-politischen Inhalts:

Adolf Clemens bringt im Verlage von Tonger eine „Gesellige Chormusik" für Männerchor, Baßsolo und Orchester heraus. Das Stück ist im guten

volksmusikalischen Stile geschrieben und dürfte bei seiner Einfachheit und, wie der Untertitel mit Recht sagt: „Herzerquickenden Fröhlichkeit" ein Erfolgstück werden.

Eine hübsche „Chor-Kantate zum Schulschluß" für Sopran-, Alt- und Männerstimmen, zwei Violinen und Cello von Ernst Lothar v. Knorr ist in Henry Litolffs Verlag in Braunschweig erschienen. Dieses Stück dürfte für Schulfeiern willkommen sein.

Zum Abschluß sei noch kurz eine Weihnachtskantate „Vom Tode zum Leben" für gemischten Chor, Kinderchor, 3 Solostimmen, Sprecher und Orgel von Bruno Stürmer, Werk 89 (Verlag Henry Litolff, Braunschweig) erwähnt. Inhaltlich steht diese Kantate auf dem Boden der christlichen Weihnachtsgeschichte. Von besonderer Wirkung sind jene Stellen, in denen der Komponist alte Weihnachtslieder gegeneinander kontrapunktiert oder in die Partitur hineinverwebt. Im ganzen ist dieses Werk nach der guten Dichtung von Volker Wulf eine beachtenswerte Komposition.

Zeitgenössisches Musikschaffen

Von Paul Egert, Berlin.

2. Teil.

Klaviermusik.

Als Frucht intensiver Beschäftigung mit vorklassischen Meistern legt Cesar Bresgen das Konzert für zwei Klaviere (Verlag Willy Müller, Karlsruhe i. B.) vor, das die Stilistik und Form des Concerto grosso zum Vorbild hat. Der Begabung Bresgens gelingt es im allgemeinen, einen überzeugenden Ausdruck überpersönlicher Haltung zu schaffen und die Kräfte der rhythmisch-musikalischen Gestaltung in ein organisches Verhältnis zum Klangmaterial jener von Sensualismus und grüblerischem Pathos freien Musikübung zu setzen. So verlaufen erster und dritter Satz mit ihrem einprägsamen Kopfmotiv in klassizistischer Glätte ohne Problematik und Umschweife; in stilistischer Einheitlichkeit beider Sätze erinnern manche Anklänge an beliebte, aber abgedroschene Wendungen. Schöpferischen Gehalt läßt in dieser Umgebung nur der zweite Satz vermissen, der überdies ganz andere musikalische Grundmerkmale hat: grüblerische Impressionen mit fortwährendem Taktwechsel und unruhigem Zeitmaß, mit gänzlichem Mangel an Melodik und eindeutiger Stimmführung können sich inmitten dieser Ecksätze nicht behaupten; an seiner Stelle würde ein Adagiosatz ernsten Charakters überzeugender wirken.

Die Passacaglia und Fuge, Werk 9, von Fritz Werner (Collection Litolff Nr. 2857) hat die improvisatorischen Züge eines sauberen Orgelsatzes mit interessanten Zutaten klavieristischer Griffigkeit; auch ist die Gestaltung nach der formalen Seite hin von einer planmäßigen Ordnung, die noch viel mehr Variationsmöglichkeiten des viertaktigen eigenartigen Ground ahnen lassen. Doch ist das Ganze als Muster einer Improvisation über einen Basso ostinato zu wenig künstlerisch ausgearbeitet, es „stimmt" immer irgendwo nicht, namentlich in der Fuge bezüglich exakter Stimmführung; als Vortragsstück ist das Werk wiederum zu akademisch; man müßte mit vorhergehenden Sätzen erst darauf vorbereitet werden. Natürlich ist hier nicht zu verkennen, daß ein tüchtiger Könner mit musikalischer Phantasie das Stück geschrieben hat. Es hat bedeutend mehr schöpferischen Gehalt als das Trifolium op. 10 von Heinrich Lemacher desselben Verlages (Collection Litolff Nr. 2855), „Präludium", „Kleine Fantasie" und „Inventionen" sind die kleinen Stücke betitelt, die teils der Sentimentalität, teils der Motorik huldigen. Der formbildende Rhtyhmus unserer Zeit ist an ihnen, die überdies stark an musikalischer Unterernährung leiden, ziemlich spurlos vorübergegangen.

Im Fett einer grandiosen Technik erstickten einige musikalische Einfälle, die John Ireland im Frühling und Sommer 1930 bei der Abfassung seines Konzertes in Es-Dur für Klavier und Orchester hatte (Verlag J. & W. Chester, London). Wir haben für diese Art Musik, die mit einem synthetischen Vorrat aus der Rüstkammer des Impressionismus Elemente des Expressionismus und der geisttötenden Motorik verkoppelt und mit diesem Klangmaterial ein dürftiges thematisches Ideengut überschüttet, kein Verständnis. — Klarer und überzeugender gestaltet ist das Werk von William Busch „Thema, Variationen und Fuge" desselben Verlages (J. & W. Chester, London) schon deshalb, weil dem Werk ein edles und wirklich ergiebiges Thema zugrunde liegt, das in 10 Variationen die apollinische Neigung des Komponisten in maßvoller Zwei-

und Dreistimmigkeit kundtut. Der dreistimmigen Fuge kommt diese beherrschte Haltung des Künstlers zugute, indem die Sparsamkeit der Spannungsmittel dieses unaufdringlich polyphonen Gefüges eine unerhörte Eindringlichkeit beim „Maestoso" (S. 16) gestattet, an einer Stelle also, die bei weniger verhaltenen Fugenarbeiten gewöhnlich schon mehrere „Höhepunkte" hinter sich hat. Daß das ganze Werk ppp schließt, liegt schon im Anfangsthema begründet, welches auch den Beschluß des anerkenneswerten Kunstwerkes macht.

Die Klaviersuite Nr. 2 des Sudetendeutschen Johannes Bammer (Verlag Hug & Co., Leipzig und Zürich) enthält alte Tänze in neuem Gewand, die ohne Archaismen und ohne Häkeleien — wie sie noch etwas seiner ersten Suite anhaften — verlaufen. Ein um Stereotypie unbekümmertes Musizieren kündigt gleich das Präludium an, ein munteres Perpetuum mobile in Achteltriolen, das gut auf die leichten, hübschen Tänze Gavotte, Mazurka und Gigue vorbereitet. Die Sarabande vermeidet die pathetische Urkraft der barocken Meister, sie hat dafür etwas winselige Chromatik. Völlig auf Abwegen befindet sich Helmut Bräutigam mit seiner Sonate Werk 6 (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, Ed. Br. Nr. 5667). Fast möchte man annehmen, der Komponist habe sich das Stück gar nicht am Klavier durchgespielt: Es klingt, gelinde gesagt, fremdartig. Das Werk hat keinerlei Zusammenhänge mit dem Musikideal unseres Kulturlebens, so daß einzig eine radikale Abwendung von dieser klanglichen Willkür und Eingliederung in den organischen Zusammenhang unserer artgemäßen Klangentwicklung anempfohlen werden kann.

Älteres Ideengut enthalten die sechs Préludes op. 61 von Friedrich Karl Grimm (Verlag für musikal. Kultur u. Wissensch., Wolfenbüttel), obwohl sie aus dem Jahre 1937 stammen. Nr. 1 (Märchen) und Nr. 6 (Etüde) zeigen trotz allem einen wirkenden Gehalt, der mit auf einer stetigen musikalischen Entwicklung und frischen Zügigkeit beruht; rhythmische Lebendigkeit und organische Kraftentfaltung sind aus einem erregenden Motiv hergeleitet, die den Spieltrieb unbedingt anregen; den übrigen Stücken können wir nur sehr bedingt zustimmen: Es ist eine, wie gesagt, ältere Genrekunst, die uns bekannte Meister als geprägtes Erbe hinterlassen haben. Ein verbindlicher Maßstab ist an Produktionen aus privaten Gefühlen, wie sie uns Grimm mit den übrigen vier Stücken vorlegt, aus bekannten Gründen nicht anzulegen.

Allerhand Bearbeitungen hat sich Webers unsterbliche — man kann sogar sagen „unverwüstliche" — „Aufforderung zum Tanz" bisher schon gefallen lassen müssen. Es ist übrigens dies nicht das einzige klassische Stück, das mit seiner alten, ewig jungen Lebenskraft den Weingartnerschen usw. Verballhornungen trotzen konnte. Nun legt Willy Rehberg eine Übertragung auf zwei Klavieren zu 4 Händen vor (Edition Steingräber Nr. 2687). Bei aller Achtung, die wir dem ausgezeichneten Klavierkenner Willy Rehberg, seinen Übertragungen an dieser Stelle („Musik", XXIX/7) und nun auch seiner Übertragung des Walzers Wiener Blut von Johann Strauß (Edition Steingräber Nr. 2678) bezeugt haben und bezeugen, lehnen wir jene Übertragung der Weberschen Tanzszene ab; denn das ist eine Bearbeitung, die dem Vor- und Nachspiel Schnörkelkram anhängt, wo Weber Pausen gesetzt hat bzw. einstimmige Gänge. Gegen eine Bearbeitung, die eine technische Erleichterung oder ein Angleichung der Klangerscheinung an fortgeschrittene Klangnutzung erstrebt, ohne die musikalischen Wesensmerkmale im geringsten anzutasten, ist bei einer Reihe älterer Stücke nichts einzuwenden. Rehberg füllt nun die Pausen auf „zwei" der Takte 5, 6, 7 — der erste Anfang als Auftakt ist übrigens zum ganzen Takt gemacht (durch Pausen), so daß der 4. jetzt der 5. Takt usf. ist; ich zähle daher nicht den Rehbergschen „ersten" Takt! — und entsprechend der übrigen Stellen mit einer banalen abwärts schreitenden Floskel aus; weil das dann allemal so „schön" mit dem Gegenklavier respondiert, macht er kurzerhand aus der vorgehaltenen Viertelnote des Taktes 12 eine Achtel, damit das andere Klavier auf „zwei" ein Rehbergsches „päng" machen kann; außerdem sind aus dem edlen grazioso-Gang im Takt 9 sentimentale Sexten geworden, die sich nachher noch häufen. Den viertletzten Takt am Ende ändert Rehberg um in f-des-des-**b**-as-f statt f-des-des-**as**-as,f; es sind noch viele Änderungen vorgenommen, die dem musikalischen Material des Weberschen Stückes empfindlich zu Leibe gehen — oder sind das alles unwesentliche Nichtigkeiten? Die eingeschalteten drei brillanten Takte vor dem Allegro vivace können uns geschenkt werden. Die vorliegende Bearbeitung würde segensreicher wirken, wenn erreicht worden wäre, daß brillante Stellen, wie etwa das „brillante ma grazioso" (S. 6/7) oder rasche Terzenfiguren wie Takt 4 des f-Moll-Vivace, die bekanntlich von Konservatoristenfingern leicht verhudelt werden, in entsprechender Verteilung auf zwei Klaviere die ihnen zukommende saubere Ausführung garantiert erhielten; statt dessen ist ein wahres Wettrennen auf zwei Klavieren vorgesehen.

Unterrichtsliteratur für Klavier

Es ist eigentlich erstaunlich, wieviel Papier verdruckt wird für technische Fingerübungen, die jeder qualifizierte Musiklehrer, ja auch der strebsame Klavierschüler selbst nach und nach ad hoc, der jeweiligen Notwendigkeit entsprechend, improvisieren müßte! — — Man kennt die geistlosen Rubriken der Vorübungen für die schwachen Finger ohne, dann mit Seitenbewegung, dann Übungen mit „gefesselten" Fingern, dann Doppelgriffübungen, Skalen, Akkorde, Sprünge usw. Jedes Vorwort behauptet, die einzig wahre Erkenntnis der natürlichsten Bewegungsmöglichkeit erreicht zu haben — und im Grunde ist jede Hand und jeder Arm individuell an die eigene physiologische Struktur gebunden, daher auf selbstschöpferisches Dazutun angewiesen, welches bei ausschließlicher Rezeptivität leicht erstickt wird. In welchem Umfang sind heute noch die Fingerübungen gebräuchlich, die Franz Liszt oder Joh. Brahms geschrieben haben? — Eigenartig berührt es den solistischen Klavierspieler, wenn ihm schwierige Stellen (nach der exekutivistischen Seite hin) in einem Fingerübungs-Sammelwerk geboten werden, die aus klassischen Werken stammen, als Extrakt sozusagen; sie sind ganz eigentliche Oasen und erfreuen das Herz des Übenden. Aber gekonnt ist der betreffende Takt nachher doch nicht, da die technische Ausführung ein geistiger, nicht ein rein mechanischer Akt ist; für die musikalische Entwicklung des Studierenden treten leicht Schäden ein, indem er an atomistisches Einüben statt an ganzheitliches technisches Erarbeiten gewöhnt wird. Der Habitus, Extrakte aus Meisterwerken als Fingerübungen auszugeben, stammt wohl aus den Schulen für Orchesterinstrumente her, wo die Sachlage insofern doch eine andere ist, als die Orchestermusiker nachher im Plural, nicht als solistische Gestalter auftreten.

Eine technische Heranführung an Liszts Werke bietet Herbert Westerby mit dem reichen Übungsmaterial „The approach to Liszt" (Verlag William Reeves, London). Grundlegend ist der Gedanke: „touch makes the Pianist", der den drei Entwicklungsstufen Preliminary, Intermediate und Advanced das Gepräge gibt. Der Schlußteil bringt 53 Stellen aus Liszts Werken, die nicht immer genau zitiert sind, so etwa Nr. 49a (Oktaven des Anfangs des -Es-Dur-Konzerts), wo die Doppel-Oktaven im zweiten Takt als Triolen und nicht als zwei Achtel auf 2, 3 und 4 des Taktes gebracht sind und wodurch aus dem Vier- ein Dreivierteltakt geworden ist. Die fingertechnischen Studien von Max Pauer „Aus der Werkstatt eines Pianisten" (Collect. Litolff Nr. 2842) verfolgen den Zweck, eine Unabhängigkeit der Finger voneinander gymnastisch zu erzielen; einbezogen werden auch seitliche Fingerbewegungen, Lockerung des Daumengelenks usw. Mehr auf Schwung achtet Robert Teichmüler in seiner „Klaviertechnik" (Verlag Franz Jost, Leipzig). Es ist dies Kompendium eine Nebenfrucht 50jähriger Klavierlehrerpraxis, von S. Bethmann aus einer größeren Stoffsammlung auf 187 Übungsbeispiele zusammengestellt. Die letzten Beispiele sind „blinden" und „halbblinden" (!) Oktaven gewidmet. Wer brachte diesen greulichen Namen für ineinandergreifende (oder komplementäre) Oktaven (für beide Hände abwechselnd) auf? Westerby bezeichnet sie einfach als „interlocking octaves", womit jedem klar wird, was gemeint ist. — Ein „Lehrbuch des zeitgemäßen Klavierunterrichtes für die deutsche musikalische Jugend" nennt E. Giese-Schröter das Heft Der neue Weg op. 6 (Saat-Verlag, Berlin). Das 1. Heft „Der erste Schritt" vermittelt in hübscher Weise die erste Kenntnis der Notenschrift, indem von der ersten Linie des Violin- und der fünften des Baßsystems — also zunächst nur je einer Linie — ausgegangen wird; die Noten um e (oben) und um a (unten) werden als ganze Noten dargestellt, in die große Druckbuchstaben als Notennamen eingezeichnet sind. Diese Methode ist durchdacht und eignet sich gut zur Praxis des Anfangsunterrichts. — Heft 2 der Klavierschule von M. Beata Ziegler, „Das innere Hören" (Verlag Max Hieber, München) umfaßt etwa das Pensum des zweiten Jahres eines dreijährigen Elementarkursus und baut die zweckmäßige Kräftenutzung in bezug auf Spannung und Entspannung richtiger Gewichtsübertragung in den Lehrgang hinein. Vor allem wird das Gehör tüchtig geschult behufs einer bewußten Pflege klangschöner Töne und durchgeistigter Interpretation des musikalischen Werkes im beziehungsvollen Gefüge seiner Klang- und Formgestaltung; die bewußte Erziehung zum dium polyphoner Stücke an, sondern rdgordgos Mehrfachdenken und -hören fängt hier nicht erst beim Studium polyphoner Stücke an, sondern schon beim Kadenzieren mit Akkorden. Aber zwischen der Realität einer gekonnten Anschlagskunst und der innerlich gedachten „richtigen Klangvorstellung" besteht kein Kausalverhältnis, wenn nicht eine natürliche Klavierspieltechnik die Brücke schlägt. Der praktische Lehrgang vermeidet die theoretisch etwas einseitig formulierte Meinung, aus innerlich gehörter Klangvollendung eine tüchtige praktische Darstellung zu schaffen — ein Gedanke, der gewiß nötig war für allzu ungeistiges

mechanisches Üben! — und hat berechtigten Anspruch, zu den positiv fördernden Klavierschulen gerechnet zu werden.
Fünf hübsch gesetzte vierhändige Klavierstücke „für Vortrag und Unterricht" legt Oswin Keller als Opus 24 vor (Edition Cranz Nr. 818). Die kurzen und fleißig gearbeiteten Stücke sind empfehlenswerte Literatur für über die ersten zwei Jahre hinaus geförderten Klavierschüler. Ohne Quellenangabe stellt Walther Bergmann 15 Klavierstücke von Händel, Bach, Böhm, Gibbons und D. Scarlatti zusammen unter dem Titel Meister als Lehrer (Verlag Adolph Nagel, Hannover), die man schon von anderen Sammlungen her kennt. Die kleinen „Hinweise auf den Lernzweck der Stücke" sind überflüssig, wenn vom Spieler bereits ein eigener „Gestaltungswille" vorausgesetzt wird.

Haus- und Gemeinschaftsmusik.

Parallel mit der Herausbildung der nationalen und heroischen Laienmusik der Verbände draußen bei machtvollen Kundgebungen und Feierstunden hat sich der Durchbruch einer künstlerisch empfundenen Haus- und Volksmusik vollzogen, deren schöpferischer Gehalt gleicherweise mit der anerkannten Klangentwicklung wie mit dem neuen Verantwortungsbewußtsein verbunden ist. Ob Musik von großen Chor- und Orchestergemeinschaften, von Zupf- oder Blasinstrumenten musiziert wird, ob daheim am Klavier oder auf Wanderungen neue Lieder erklingen: Immer werden wir als heute neue Bahnen unserer gesunden Musikentwicklung die Gebundenheit musikalischer Vorgänge an das Kräftespiel unserer gesamten kulturellen Lebensformen einerseits und an den Zusammenhang mit den Höchstleistungen unseres musikalischen Erbes andererseits erkennen. D. h. in vielen Werken sog. Volks- und Hausmusik vermögen wir diese beiden Kraftquellen nicht zu erkennen, und es bleibt abzuwarten, wie lange sich Erzeugnisse der von industriellen, sensationslüsternen, experimentierenden Strebungen geleiteten Konjunkturritter noch behaupten. Demgegenüber verdienen einige Schöpfungen volksverbundener Komponisten alle Förderung, die ohne Konzessionen an hergebrachte Irrwege Bausteine zu einer kommenden Hochblüte deutscher Volks- und Hausmusik liefern.
Von Konrad Wölki herausgegeben bringt die neue Folge Haus- und Gemeinschaftsmusik für Zupfinstrumente ein niederdeutsches Volkslied mit Variationen von Hans Uldall (Verlag Friedr. Hofmeister, Leipzig), eine ausgezeichnete volkstümliche und zugleich gediegene Komposition für (mindestens) ein Doppelquartett (zwei 1. Mandolinen, zwei 2. Mandolinen, zwei Mandolen, zwei Gitarren und ev. Baß). Das Für und Wider in Bezug auf ein Instrument (z. B. Mandoline) muß sich entscheiden, sobald eine tüchtige artgemäße Musik für dies Instrument vorliegt. Es ist interessant, hier in den Variationen zu hören, welche Möglichkeiten sinnvoller Musikgestaltung solcher Gemeinschaftsübung geboten werden können! Ein Vergleich mit dem mageren Gehalt sinnlosen Ohrenfüllseln vergangener Jahre erübrigt sich. — Auch Gerhard Maaß eröffnet neue Ausblicke auf ein schöneres Hausmusizieren; sein kleines Hauskonzert „für allerlei Instrumente" (Hanseatische Verlagsanst., Hamburg) hat 11 einfallsreiche Stücke für Tutti und einzelne Instrumente, die alle oder teilweise geübt und gespielt werden können, je nachdem ob Flöte, Oboe (oder Klarinette), Streichquartett und Klavier sämtlich vorhanden sind oder nur vereinzelt. Am schönsten ist natürlich der Idealfall, daß die angegebenen Instrumente alle vertreten sind, schon des ersten Stückes wegen, das ein rhythmisch konzises Thema frei durchführt. — Mit gesuchten Künsteleien überladen ist die Klaviermusik in vier Teilen von Ernst Lothar von Knorr (Hanseatische Verlagsanst., Hamburg), die in keiner Weise von urmusikantischer Haltung Zeugnis ablegt. Das Schwanken zwischen fremdartiger Primitivität und gesuchtester Mißtönigkeit deutet auf Überbleibsel einer vergangenen Zeit, es sei denn, daß Knorr die Klavierkunst überhaupt ironisieren will. Im Vorwort ist die Rede von der „neuartigen Belebung des Klavieristischen" durch vorliegende „Übungsstücke im besten Sinne des Wortes". Übungsstücke verlangen ein intensiveres Beschäftigen mit ihnen seitens der Jugend und also auch einen strengeren Beurteilungsmaßstab. Eine Überwindung des l'art pour l'art ist in dieser Weise nicht möglich wie ebensowenig eine Annäherung an unsere kulturellen Lebensformen. — Der Jahresspiegel ist eine „Folge kleiner Monatsmusiken" von Gerhard Maaß für Flöte, Klarinette, Trompete, Streicher und ein- oder zweistimmigen Chor (Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin), eine Genmeinschaftsmusik beispielhaften Charakters, deren frisches Musizieren mit Volksliedern und Instrumentalsätzen in unmittelbarer Verbindung mit den Lebens- und Daseinsrhythmen des Volkes steht. Eine so geartete Gemeinschaftsmusik, wie sie aus den vorliegenden Heften „Januar", „März" und „April" klar erkennbar gestaltet Rückschlüsse auf die gesamte Folge gestattet, muß wie Funken dahin und dorthin sprühen und Gemeingut immer zahlreicherer Gemeinschaften werden; denn sie verdient es.

Liedschaffen in unserer Zeit

Die Unentschiedenheit heutiger Schaffenshaltung ist in den veröffentlichten Proben gegenwärtigen Liedschaffens noch deutlicher zu erkennen als in den zeitgenössischen Orchester- oder Opernwerken. Das mag seinen Grund darin haben, daß in das Gebiet des Liedschaffens am häufigsten Dilettantismus einzufließen pflegt. Wo immer sich anfängerhafte kompositorische Gelüste zeigen, pflegen sie sich zuerst im Lied, in melodischen Erinnerungen an Volks- und Kunstlieder, auszudrücken. Durch die Bindungen an einen Text scheinen keine dringlichen Formprobleme zu bestehen. Es wird einfach drauflosgesungen, ganz gleich, was dabei herauskommt, ob ungefähr ein Volkslied oder ob ein Strophenlied in Schuberts oder Schumanns Art oder ob sonstwas; und wenn sich das Ergebnis singen läßt, dann — so meinen viele — muß es wohl druckreif sein, zumal doch eine „Begleitung" schnell gefunden ist.

So einfach ist nun das Liedkomponieren doch nicht. Wer hiermit Entscheidendes sagen will, muß schon etwas Eigenes und Neues beizutragen haben. Es kann keinen Sinn haben, heute — über hundert Jahre nach Schuberts Tod — wie Schubert zu komponieren, nur ganz ohne Genie; denn einmal ist unsere Zeit von einem völlig neuen Musikgefühl beherrscht und zum andernmal wird immer Schuberts Werk schlechte und darum wertlose Nachahmungen glatt übertrumpfen. Es ist auch gänzlich unsinnig, Mangel an Erfindung und Formkraft hinter dem schönen Titel „Lieder im Volkston" verbergen zu wollen. Völlig unpassend aber ist es, sich künstlich mit ahnungslosem „Volkston"-Musizieren im Gedanken an die nationalistische Volksgemeinschaft als durch die Bewegung geschützter Komponist erweisen zu wollen. Echte Volksmusik ist von jeher tieferen Wurzeln entwachsen. Das echte Volkslied ist nicht einfach zu „machen"; und ein Kunstlied im Volkston muß schon einem starken schöpferischen Einfall entstammen, wenn es als „echt", als ein lebensfähiger, künstlerischer Organismus empfunden werden soll.

Diese Hinweise mögen als Binsenweisheiten empfunden werden. Aber Binsenweisheiten haben es so an sich, am allerwenigsten beachtet zu werden, weil sie allzu selbstverständlich sind. Darum mögen manche in dem riesigen Kreise heutiger Liedschaffender vom Gesichtspunkt dieser Binsenweisheiten aus eine Selbstprüfung beginnen. Denn nicht alles, was an Liedern gedruckt wird, ist wert, daß es gesungen wird; es ist nicht immer gut, seine Talentlosigkeit der Mitwelt schwarz auf weiß zu geben.

So treffen wir hier eine kleine Auswahl aus dem Liedschaffen in unserer Zeit. Wir ziehen nicht Schöpfungen der Allerbesten heran; von ihnen brauchen wir in diesem Rahmen nicht zu reden. Aber unter den hier erwähnten Werken findet sich manches, was als solide Basis für das gelten kann, worauf sich die Taten eines Genies zu gründen vermögen. Auch „Lieder im Volkston" sind hier mitzuzählen, solche, die offen mit diesem Titel bedacht wurden wie die sanglichen, charakteristischen „Sechs Lieder im Volkston" von Casimir von Paszthory (Ausgaben für hohe und mittlere Stimmen im Henry Litolff-Verlag, Braunschweig) und solche, die nicht ausdrücklich als solche benannt wurden, aber ihrer Haltung nach diesen angehören. Hier stehen verschiedene Liedzyklen nebeneinander, die effektvollen, klangdichten „Drei Liebeslieder" von Johannes Bammer (wie alles andere von ihm bei Hug & Co., Leipzig/Zürich), die naiv erzählenden „Kinderlieder" von Bammer, das stimmungsvolle „In meiner Mutter Garten" von Ottmar Schreiber (bei A. Glas, Berlin W 9), eine Folge fünf neuer schlichter Lieder von Siegfried Kallenberg nach Gedichten von René Prévot (Anton Böhm-Verlag, Augsburg-Wien) und ein traditionsgebundenes „Wiegenlied" nach Worten von G. Brug vom gleichen Komponisten, endlich einige gefühlsvolle Stormlieder und andere Lieder von Else Dollenbruck (Berlin-Friedenau, Schnackenburgstr.), einige fast naiv-volkstümlich gehaltene Liedsätze von Adolf Preuß nach Gedichten von Otto Weddigen (Kistner & Siegel-Verlag, Leipzig), solide „Fünf Gesänge" (nicht ganz ohne H. Heine!) von Bammer (bei Hug). Nicht zur gleichen Höhe erheben sich primitive „Lieder im Volkston" von Harald Barth zu Worten von Hugo Binder (Hug & Co.). Ein eigenes Gesicht aber erweisen „Vierzehn Kinderlieder" nach Gedichten von Julia Tulkens („Veertien Kinderliederen") von Flor. Peters (bei W. Bergmans, Tilburg). Schließlich sucht gelegentlich auch Gerhard F. Wehle, zum Beispiel in seinem Lied „Verzweiflung" (Passacaglia), Wege zu anderen Formen (Edition zeigenöss. Tonsetzer, Berlin), weniger aber im „Weihnachtslied" und in „Mutter singt" (Jungbrunnen-Verlag, Offenburg, Baden) oder in seinen in diesem Zusammenhang erwähnenswerten „Variationen über ein eigenes äolisches Thema" für Violine und Klavier (Sulzbach-Verlag, Berlin). Auch zweisangliche „Romanische Lieder" von Walther Geiser (bei Hug) gehören

hierher und das „Kerstlied" (Christlied) von Mien Potharst (bei Bergmans, Tilburg). In dem letzteren Verlag erschienen auch ein wirkungsvoller „Kerstzang" für Chor von Leonardus und „Drie oude Kerstliedekens", geschmackvoll in altertümelnden Chorsatz von Elbert Franssen entwickelt.
In die Bezirke des Kunstliedes stoßen mit eigenwilligeren Sätzen nur wenige vor. Hier sind vor allem verschiedene Liedzyklen Karl Gerstbergers zu merken (teils nach verschiedenen Dichtern, teils nach Eichendorff und Hölderlin), in denen der Komponist seine volkstümlich-faßlichen Themen in schönen, weitgespannten Entwicklungen und in organischer Verbindung von Singstimme und Instrumentalsatz zu entwickeln vermocht hat (Tischer & Jagenberg, Köln). Auch Werner Trenkner übersteigt mit seinen fünf Orchesterliedern (auch mit Klaviersatz, bei Kistner und Siegel, Leipzig) den Durchschnitt und zeigt eigenwillige Textinterpretationen aus romantischem Liedgeist (dem übrigens keiner der hier genannten Komponisten fremd bleibt!). Ein größeres Werk „Symphonie des Frauenlebens" für Alt, Klavier und Streichquartett nach Gedichten von Gertrud von Le Fort von Oscar von Pander, verdient in diesem Zusammenhang nicht nur wegen seiner äußeren formalen Ausmaße Erwähnung, sondern weil hier auch der Form und der fein verästelten Ausdruckssprache nach ein gewichtigeres Werk spät-romantischer Haltung voliegt, das die sonst meist privaten Erlebnisbezirke des Liedes weit übersteigt (Böhm-Verlag, Augsburg-Wien). Zum Schluß sei noch zweier klanglich und melodisch komplizierterer und darin modernerer Liedreihen gedacht, der ausdrucksverdichteten „Vier Gesänge" von Eugène Goossens (Chester London) und der drei melodisch und klanglich geschärften Lieder „Schlesischer Frühling" nach Gedichten von Friedrich Ost des Komponisten Leodegar v. Koneczny. Richard Litterscheid.

* Musikalisches Presse-Echo *

Geburt der musikalischen Tragödie

Das Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend „Wille und Macht" widmet in Heft 22 vom 15. 11. 1937 am 150. Todestag Christoph Willibald Glucks eine Betrachtung von Wilhelm Fensterer, der wir die folgenden Abschnitte entnehmen:

Gewiß, in Theatern, Museen und in anderen Gedenkstätten erinnern verstaubte Gipsbüsten an den Ritter Gluck, ebenso erzählt man sich hier und dort zahlreiche wie belanglose Schnurren und Anekdoten über seine Lebensführung; in den Musikgeschichten rühmt man mit klingenden konventionellen Redensarten seine Werke und Verdienste um die Renaissance der deutschen Oper. Sein Werk selbst aber lebt nicht in uns und unter uns. Seine ergreifende Musik, die Goethe eine heilige nannte und von der Schiller schrieb, daß sie ihn so rein und schön bewegte wie keine andere, hören wir nur ganz selten. Stumm und wie ein abgeschiedener Geist lebt er in unserem Bewußtsein....

Gluck wies als erster der Bühne ihre Bestimmung als Erziehungsstätte zu edlem Menschentum zu. Solange er persönlich wirken konnte, vermochte er die anerkanntesten Theater seiner Zeit, vor allem die in Wien und in Paris, seinem Willen zu unterwerfen. Bald nach seinem Tode aber verschlossen sie sich seinem Werk, und dies, im ganzen gesehen, bis auf den heutigen Tag . . .
Den erbitterten Streit, den Gluck mit seinen Opern in Paris ausgelöst hat und der während vieler Jahre die Öffentlichkeit der französischen Hauptstadt in Atem hielt, darzustellen, wäre für uns heute uninteressant, wenngleich die Tragik bleibt, daß ähnlich wie im Falle Händels auch hier eine deutsche Geistesschlacht in der Fremde ausgetragen werden mußte, weil die stumme und teilnahmslose Heimat den Rufen des Meisters gegenüber verschlossen blieb. Die letztlich aus den Folgen des Dreißigjährigen Krieges zu erklärende Tatsache, daß sich die deutschen Staaten in einem Zustand politischer und kultureller Lethargie befanden, erklärt auch, daß dieser große deutsche Meister seine Werke zuerst nach einem französischen Text komponierte. Es wäre vermessen, ihm deshalb etwa das Bekenntnis zum Deutschtum absprechen zu wollen. Im Gegensatz zu vielen anderen großen Geistern seiner Zeit hat gerade Gluck den Frühling der aufblühenden deutschen Nationalliteratur mit innigster Anteilnahme miterlebt. Mit Wieland und Klopstock hat er sich eingehend beschäftigt. Nichts aber beweist seine tiefe Sehnsucht nach einem

geistigen Deutschtum mehr als die Vertonung verschiedener Oden Klopstocks, vor allem seine Pläne, die „Hermannsschlacht" von demselben Dichter in Musik zu setzen. Ähnlich wie Mozart besaß Gluck eine Arbeitsweise, die ihm erlaubte, eine Oper erst dann niederzuschreiben, wenn sie in seinem Kopf bis ins kleinste Detail hinein fertig gedacht war. Diesem Umstand ist es in erster Linie zuzuschreiben, daß er die „Hermannsschlacht", die unser erstes großes deutsches Nationaldrama geworden wäre, mit ins Grab nahm, in das man Christoph Willibald Gluck heute vor 150 Jahren legte.

Wir wollen uns erinnern, daß er nicht Vorläufer, sondern Vollender jener Bemühungen gewesen ist, die in der Geistesgeschichte unserer Nation mit dem Begriff Klassig verbunden sind. Denn nur in Glucks Tragödien hat das klassische Streben durch die Macht der Musik die innigste Vereinigung mit den Geheimnissen der deutschen Seele erfahren, die sie über das allgemeingültige Anliegen der klassischen Epoche hinausheben und sie als ewige Denkmale deutschen Geistes fortleben lassen. Das bürgerliche und unheroische Theater des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts, das um jeden Preis Unterhaltung forderte, vermochte mit Glucks anspruchvollen Kunstwerken nichts anzufangen. So sei die Frage wiederholt: „Wird sich die deutsche Kulturgemeinde in unserem neuen Reich seines Erbes entsinnen?"

Fehler in Beethovens Neunter?

In einer westdeutschen Zeitung erschien vor kurzem eine inzwischen auch durch ein Korrespondenzbüro verbreitete und von anderen Zeitungen nachgedruckte Mitteilung, daß Prof. Hans Pfitzner bei einem Besuch im Archiv des Bonner Beethovenhauses Fehler in der Partitur der „Neunten Sinfonie" von Beethoven festgestellt habe.

Die Meldung entstellt eine Mitteilung, die Herr Prof. Dr. Unger in privatem Kreise gelegentlich des „Tags der Reichsmusikkammer" in Wuppertal machte, von deren Veröffentlichung wir aber absehen, weil wir es selbstverständlich Herrn Prof. Pfitzner überlassen mußten, das Ergebnis seiner Nachforschungen der Öffentlichkeit bekanntzugeben.

Da nun von anderer Seite die Mitteilung übereilt und unrichtig formuliert in die Presse gedrungen ist, sehen wir uns heute veranlaßt, sie wenigstens richtigzustellen und das Ergebnis unserer eigenen Nachprüfung im Archiv des Bonner Beethovenhauses mitzuteilen.

Danach scheint es sich einmal nicht um Fehler in der Mehrzahl, sondern um eine durch eine Korrektur entstandene Unklarheit zu handeln. Wenn wir die von Pfitzner entdeckte Stelle richtig gefunden haben, handelt es sich um den sechsten und siebten Takt vor der Wiederholung des d-Moll-Prestos im letzten Satz (Manuskript S. 266, Peters-Partitur S. 191). In diesen Takten ist die ursprüngliche Notierung der Streicherstimmen durchstrichen und durch die in allen gedruckten Partituren bekannte Fassung, in der die beiden Takter vertauscht stehen, ersetzt. Die Druckpartituren weisen also keine „Abweichungen" vom Manuskript auf. Am linken Rande des Manuskriptes (das übrigens in Berlin liegt, das Bonner Archiv besitzt ein Faksimile) und an den Taktstrichen befinden sich jedoch nun Zeichen und ein Vermerk „sind ausgelass"(en), offenbar Beethovenscher Handschrift, die eine andere Deutung der Stelle zulassen.

Möglicherweise fehlt hier ein von Beethoven ursprünglich gedachter, durch die Korrektur aber überschriebener Takt — eine Annahme, die namentlich dadurch bestätigt zu werden scheint, daß die aufsteigende A-Dur-Skala der Streicher auf dem Leitton gis endet und so keine melodische Verbindung mit dem nächsten auf E einsetzenden Takt (poco ritenente) zeigt. Andererseits haben aber die dem Lauf folgenden Takte einen ähnlichen Charakter wie die mehrfach im letzten Satz eingestreuten Reminiszenzen an die voraufgegangenen Sätze, so daß ihr unvermittelter Eintritt auch beabsichtigt oder die Auslassung nachträglich gebilligt sein könnte. Da an der fraglichen „Fehlerstelle" die Stimmen sozusagen im „doppelten Kanon" geführt sind, d. h. die Bläser wiederholen den vorhergehenden Streichertakt, die Streicher den der Bläser, und es sich mithin um ein sehr bewußtes kontrapunktisches Themenspiel handelt, wird es wohl nur auf Grund eingehender Studien festzustellen sein, ob und wem hier ein Fehler unterlaufen ist.

Die Bestätigung eines Irrtums wäre allerdings eines der staunenswertesten Zeichen für die intuitive Einfühlungsgabe des schöpferischen Musikers Hans Pfitzner in Beethovens Werk. Um so mehr aber dürfen wir es ihm überlassen, die Frage zu klären und das Ergebnis seiner Nachforschungen der Öffentlichkeit mitzuteilen.

Kurt Heifer.

(Der Mittag, Düsseldorf, 16./17. Oktober 1937.)

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden jetzt im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.
Der Hauptschriftleiter der „Musik", Dr. Herbert Gerigk, ist Hauptlektor für das Gebiet der Musik in der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums.

Werner Korte: Robert Schumann. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam, 1937. — 123 Seiten, 18 Abbild. Geb. RM. 3.30.

In der Reihe „Unsterbliche Tonkunst", die Dr. habil. Herbert Gerigk herausgibt, veröffentlicht W. Korte seine Schumann-Biographie, deren Zielsetzung er im beigefügten Literaturverzeichnis wie folgt umschreibt: „Die Biographieschreibung ist bis heute unbefriedigend geblieben, da es noch nicht gelungen ist, die stilistischen, generationsgeschichtlichen und musikästhetischen Grundlagen und Verknüpfungen des Schumannschen Lebenswerkes in Klarheit aufzudecken; auch die vorliegende Arbeit versucht nur, im Rahmen der ihr gegebenen Möglichkeiten neue Hinweise und Andeutungen zu geben, die verbindliche deutsche Biographie und Werkdarstellung Schumanns muß erst noch geschrieben werden." Stilistisch frisch, eindringlich und kenntnisreich entwirft Korte ein Doppelbild von Persönlichkeit und Werk des spätromantischen Meisters, das auch in seiner Darstellungsform das unlösliche Wechselspiel beider Bezirke sinnvoll betont. Anknüpfend an das romantische Beethovenbild zeichnet Korte vor allem die neue spätromantische Schaffensart, die sich nicht als Gestaltung, sondern als Empfängnis aus dem Unbewußten zu erkennen gibt. Damit beginnt „das Private des deutschen Künstlers unmittelbar auf Werk und Umwelt einzuwirken", beginnt die romantisch-tragische Vereinzelung, schließlich „die Annäherung des Künstlerischen an das Pathologische". Im Gegensatz zur klassischen Gestaltordnung geht die Ordnung des Romantikers auf das Charakteristische, auf den assoziativen und subjektiven Bildgehalt der Tonvorgänge. Das Verhältnis Schumanns zu Bach erfährt aus diesem Gestaltwandel eine vortreffliche Deutung: den Nachgeborenen ergreift vor allem das „Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische" der alten Polyphonie, die Fuge wandelt sich zum „Charakterstück". Das eigentümliche Hin und Her zwischen „Fantasie" und „Verstand" bedingt immer neue Ansätze und Auseinandersetzungen mit jener „Musiktheorie", die im Laufe des 19. Jahrhunderts von den handwerklichen Grundlagen abrückt und eine falsche Selbstgesetzlichkeit beansprucht. Schumanns fantastische Form ist dem „Einfall" in seiner ursprünglichen „poetischen Ganzheit" aufs unmittelbarste verpflichtet. Die gestalterischen Kräfte zielen daher von Anbeginn auf die Aktivierung unbewußter bildhafter Strömungen. In Florestan und Eusebius treten uns die männlich aktive und die besinnlich schwärmerische Seite der Schumannschen Doppelwesenheit entgegen. Als Musterbeispiele dieser immer erneuten Auseinandersetzung mit überlieferten Formenkreisen schildert Korte feinspürig Schumanns Bewältigung der klassischen Sonatenformen und die Ausweitung des Schubertschen Stimmungsliedes vom Ansatzpunkte textlicher Einzelzüge. Vortrefflich gesehen ist hier die seelische Artverwandtschaft mit Eichendorffs Dichtung, die idealistische Umdeutung der desillusionisierenden, zynisch-banalen Lyrik Heines. Verehrungsvoll und doch kritisch abwägend zeichnet Korte den tragischen Zwiespalt des späten Schaffens.
Die bildmäßige Ausstattung des Bändchens ist reich. Zu den biographischen Bilddokumenten treten Wiedergaben von Titelblättern der Erstausgaben, Szenenbilder und Nachbildungen Schumannscher Eigenschriften sowie 22 dem Text eingegliederte Notenbeispiele.

Werner Danckert.

Siegfried Goslich: Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs „Faust" und Wagners „Lohengrin". Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung. C. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig, 1937, 247 Seiten.

Obwohl der Verfasser für seine Berliner Doktorarbeit die Inhaltsbegrenzung „Beiträge" gewählt hat, wird immer wieder der Versuch deutlich, das gewaltige Stoffgebiet der romantischen Oper möglichst geschlossen darzustellen. Die Voraussetzungen einer umfassenden historischen Überschau und denkbar großer Belesenheit sind gegeben, doch liegt der Nachdruck dieser wichtigen Arbeit weniger in der Zusammenfassung als in der klugen Sichtung und der viele neue Erkenntnisse vermittelnden Ausbreitung eines erstaunlich reichen und vielseitigen Materials. In drei Hauptteilen: „Zur Kultur- und Theatergeschichte der deutschen roman-

tischen Oper", „Die Operndichtung (Libretti und Textdichter)" und „Zur Stilgeschichte der deutschen romantischen Opernmusik" ist das Werk angelegt. Goslich steckt zunächst den historischen Umkreis ab, gibt darauf einen aufzählenden Überblick über die Verhältnisse von Oper und Opernbühne, behandelt dann die gesamte romantische Operndichtung sowie die geschlossenen musikalischen Formen und Nummertypen der klassizistisch-frühromantischen Oper wie Opernlied, Opernromanze und -ballade, Opernpolacca, Opernarie, Ensemble und ebenso im einzelnen die romantische Szenenkomposition.

Die Ausrichtung der gesamten Darstellung auf das Kunstwerk Richard Wagners gibt dem Verfasser den Maßstab, verführt ihn aber auch, die romantische Oper vor Wagner viel zu sehr als Vorläuferwerk zu betrachten und manches vom Standpunkt und nach den Errungenschaften einer späteren Zeit zu werten, was eine feinere Einfühlung in die Eigengesetzlichkeit seines Wesens beanspruchen dürfte. Goslich sieht die „romantische, vorreformatorische Opernkunst" im wesentlichen nur „als Grundstock des Ausdrucksschatzes für den Vollender des Zeitalters der romantischen Musikkultur" an, ein Standpunkt, der ganz gewiß nicht unanfechtbar ist, zumal auch die Opern Webers von dieser Warte betrachtet werden.

Je weniger das Grundsätzliche des Gesamtthemas geklärt erscheint, um so wertvoller sind die Einzelergebnisse. Es gibt bisher wohl kein Buch, das eine derart übersichtliche Zusammenstellung und klar gegliederte Einordnung der romantischen Opernpraxis und ihrer geistigen, ihrer kultur- und theaterhistorischen Voraussetzungen bringt. Allein etwa die Darlegung des einheimischen und des ausländischen Anteils am deutschen Opernspielplan hat bei aller Gedrängtheit Quellenwert, und ebenso kann das Hauptkapitel über die romatische Operndichtung als eine wertvolle Darstellung des textlichen Suchens und Ringens um eine nationale deutsche Opernkunst gelten. Der dritte Hauptteil vollends darf als eine ausgezeichnete stil- und formgeschichtliche Abhandlung bezeichnet werden. Hier werden die einzelnen Formen und Typen nach Herkunft und Art vergleichend untersucht. Dabei bringt Goslich nicht nur eine Fülle neuer, bemerkenswerter Einzelheiten, die an vielen Notenbeispielen, zum Teil aus bisher kaum beachteten Werken belegt werden, sondern er setzt auch diese Mosaik musikalischer Bausteine der romantischen Opernkomposition sinnvoll in Beziehung zu einzelnen Meistern, wodurch deren Technik, nicht selten aber auch ihre Schöpferkraft — so bei Weber, Marschner und Lortzing — in eindringlicher Weise erhellt wird. Wer tiefer in die Welt der romantischen Oper, ihrer Gestaltungskriterien und ihrer Bühnenpraxis eindringen will, kann an Goslichs Arbeit nicht vorübergehen.

Hermann Killer.

Franz Farga: Salieri und Mozart. Musikgeschichtlicher Roman. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart. 264 Seiten.

Die Bezeichnung „Musikgeschichtlicher Roman" weckt falsche Erwartungen, denn von dichterischer Gestaltung ist bei dem vorliegenden Werk wenig zu spüren. Farga hält sich vielmehr eng an den geschichtlichen Tatsachenverlauf und versucht uns ein wichtiges musik- und kulturgeschichtliches Kapitel des 18. Jahrhunderts in einer auf großer Sachkenntnis gegründeten, rein historisierenden Darstellung nahezubringen. Die Hauptpersonen sind Antonio Salieri und in der ersten Hälfte des Buches Florian Gaßmann. Mozart tritt in der Handlung selbst, aus der in der zweiten Buchhälfte immer mehr die Persönlichkeit Glucks aufsteigt, auffällig zurück, und erst im Widerschein des Salierischen Hasses erhält seine Gestalt Licht und Leben. Das Verhältnis Mozart/Salieri ist zweifellos richtig gesehen. Salieri wird als Mensch und Musiker von seinen Anfängen an mit einer wohltuenden Sachlichkeit, seiner Bedeutung entsprechend, geschildert, mit vielen sympathischen Zügen, aber im Wesentlichen als das von glühendem Ehrgeiz zerfressene Talent, das in dem emporsteigenden Genie seinen Feind sehen mußte, da ihm die letzte menschliche Größe neidloser Anerkennung des Überlegenen mangelte.

Die kenntnisreiche Schilderung Fargas bewährt sich besonders in der venetianischen und Wiener Sphäre des Rokoko und des Kampfes um Gluck in Paris. Farga hat die Einfühlung und Einsicht, um die vielen Musikergestalten seines Buches in historisch richtiger Einordnung im Rahmen ihrer Zeit zu zeigen, sie miteinander in Beziehung zu setzen und so vor dem Leser eine große Epoche der europäischen Musikgeschichte zu entwickeln, nur darf man, wie gesagt, nicht mit dem Anspruch einer dichterischen Vertiefung des Stoffes an das Buch herangehen.

Hermann Killer.

Anna Grosser-Rilke: Nie verwehte Klänge. Lebenserinnerungen aus acht Jahrzehnten. Verlag Otto Beyer, Leipzig-Berlin. 272 Seiten, 6 Bildtafeln. RM. 5.—.

Anna Grosser-Rilke, eine Tante des Dichters Rainer Maria Rilke, die ihre künstlerischen Weihen von Liszt erhalten hat, legt die Erinnerungen ihres reichen, vielseitig bewegten Lebens vor. Es

umspannt ein beträchtliches Stück Welt- und Kulturgeschichte vom idyllischen Teplitz der 50er Jahre bis heute, und die einst berühmte Pianistin versteht es, Menschen und Ereignisse aus diesen acht Jahrzehnten mit anziehendem Plaudertalent, aber auch mit überzeugender Urteilskraft und überaus anschaulicher, humorvoller Schilderung dem Leser vor Augen zu führen. Zumeist auf der Sonnenseite des Lebens wandelnd, musikerfüllt und kunstbegeistert, hat sich die Verfasserin auch in schweren Tagen als kluge und mutige Frau bewährt, als sie nach dem Tode ihres Mannes Dr. Julius Grosser dessen Lebensarbeit, das deutsche Nachrichtenbüro in Konstantinopel, übernahm und hier mehrere Jahrzehnte hindurch auf journalistischem Vorposten für Deutschland wirkte. Diese charaktervolle, lebensbejahende Haltung gibt auch den Schilderungen aus ihrer Künstlerzeit besonderes Gewicht. Eine Fülle bedeutender Menschen hat ihren Lebensweg gekreuzt. Franz Liszt in seiner Weimarer Residenz, als Abgott der jungen Künstlergeneration, als Menschen und Lehrer, Brahms, Bülow, Dvorak, Gottfried Keller und zahlreiche markante Gestalten aus der künstlerischen Welt von der Gründerzeit bis zum Weltkrieg hält diese flott und plastisch zeichnende Feder in mancherlei Situationen fest. Das bisher bekannte Persönlichkeitsbild der großen und kleineren Meister, aber auch das Bild der Zeit und der verschiedenen Länder, vor allem der Türkei Abdul Hamids, wird um wichtige Einzelzüge bereichert, die wiederum die ungewöhnliche Persönlichkeit dieser bedeutenden Frau klar hervortreten lassen.

Hermann Killer.

Cosima Wagner: Briefe an Ludwig Schemann, herausgegeben von Bertha Schemann. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg. 1937. 84 Seiten. Broschiert 0,90 RM.

Es war ein glücklicher Gedanke der Tochter Prof. Ludwig Schemanns — des bekannten Gobineau- und Cherubini-Forschers — die Briefe Frau Wagners an Ludwig Schemann der Öffentlichkeit zu übergeben.

Ein Vierteljahrhundert (von September 1877 bis Dezember 1902) dauerte der Briefwechsel. Es liegen Wochen, Monate, oft Jahre zwischen den einzelnen Briefen und doch wirken sie seltsam geschlossen. Wir bewundern immer wieder die Vielseitigkeit dieser Frau. Ihr war die große Aufgabe, Hüterin und Erhalterin des Erbes Wagners zu sein, zugefallen. Und wie schwer diese Aufgabe war, erhellen jene wehmütigen Sätze, die sich in einem der Briefe, dat. vom 6. 6. 89 finden: „Nun hörte ich in München... daß eine förmliche und sehr gut organisierte Verschwörung bestehe, welche zu der scheinbaren Theilnahme für Bayreuth griff, um es um so sicherer zu vernichten... Wir haben keine Antwort als unsere Leistungen hier. Erwärmen sie sich Freunde, die treu und fest sind, so ist alles gut. Gelingt ihnen das nicht, dann steht es so traurig, daß das Hin- und Hergerede so einerlei dabei ist, wie etwa ein Mückenschwarm bei einem Weltuntergang."

Cosima Wagners stets waches Interesse für die literarischen Neuerscheinungen der Gegenwart, seien sie schöngeistiger oder philosophischer Natur und ihr klares, kluges Urteil über sie, zwingen uns stets von neuem Bewunderung ab. — Wer zum 100. Geburtstag Cosima Wagners berufen ist, ihr Lebensbild zu geben, der möge nicht unterlassen, zu dem schmalen Bändchen der „Briefe an Ludwig Schemann" zu greifen, bilden sie doch einen nicht unwichtigen Beitrag zur Persönlichkeitsergänzung dieser seltenen Frau.

Gertraud Wittmann.

Karl Schweikert: Die Musikpflege am Hofe des Kurfürsten von Mainz im 17. u. 18. Jahrhundert. Mainz 1937. In Kommission bei L. Wilckens. 139 Seiten. Geheftet 6 RM.

Eine so spezialisierte Quellenarbeit läßt sich abschließend nur beurteilen, wenn man die zugrundeliegenden Urkunden überprüft. Wenn man davon sieht, ist man überrascht von dem wertvollen Material, das hier verarbeitet worden ist. Das 17. Jahrhundert wird nur gestreift. Dafür geht die Betrachtung des 18. bis in Einzelheiten, die das musikalische Leben an einem deutschen Hof; und am kurmainzer Hof war es besonders rege. Schweikert hat die Angaben über Kapellmeister, Musiker und Sänger zusammengetragen, ohne die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge zu umreißen. Das sorgfältig angelegte Personenregister macht die Arbeit allerdings für den Wissenschaftler auswertbar. Die Darstellung ist in der Reihe der „Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz" veröffentlicht.

Herbert Gerigk.

Max Nußberger: Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik. Mit 32 Tafeln. F. Bruckmann A.-G., München. 1936.

In diesem umfangreichen, über 45 Seiten starken Werk des Rigaer Universitätsprofessors steht der Vorgang der künstlerischen Gestaltwerdung zur Diskussion, wobei eine weitgehende Übereinstimmung in der Gestaltungsweise der einzelnen Künste als Ausgangspunkt der Untersuchungen vorausgesetzt wird. Die Frage, wie es dem Dichter, Maler

oder Musiker gelang, „dem ewigen Wechsel des Geschehens das bleibende Symbol des Daseins zu entreißen", wird unter Anknüpfung an die Forschungen Diltheys und Wölfflins mit der Forderung der gegenseitigen Erhellung der Künste beantwortet. Die gemeinsamen Stilmerkmale einer Epoche werden an den verschiedenen Kunstzweigen aufgezeigt. Soweit sich Nußberger in seinem anregenden Werk mit den Problemen der Musik auseinandersetzt, beschränkt er sich mehr mit formalen Dingen, um aus ihnen eine „gültige musikalische Gesetzmäßigkeit" abzulesen. Den Vorgang der musikalischen Formauflösung in der atonalen Musik erkennt er als Symptom des allgemeinen kulturellen Zerfalls, aber auch als Vorstufe einer neuen Formgebung. Ob das von Nußberger geprägten Wort von der „musikalischen Häufung" seinen Sinn in der bewußten Verstärkung des Eindrucks (Thema mit Variationen, Wagners Leitmotivik) erfüllt, ist nur bedingt zu bejahen, wie die Gleichsetzung von Melodie und dem musikalischen Gedanken überhaupt. Das Prinzip der Ordnung in der Musik wird als ausschließliche Funktion der Harmonik bezeichnet. Der Verfasser zitiert zum Beweis einen Ausspruch Strawinskys: „Das Phänomen der Musik ist uns zu dem Zwecke gegeben, eine Ordnung der Dinge zu konstituieren". In solcher Einseitigkeit läßt sich am Ende die Vielfalt der Musik leicht in das Prokustesbett eines Systems pressen!

Friedrich W. Herzog.

Walter Wünsch: Heldensänger in Südosteuropa. — Institut für Lautforschung an der Universität Berlin; in Komm. bei Otto Harrassowitz, Leipzig, 1937. 40 Seiten.

Wünsch bietet einen kurzen skizzenhaften Überblick auf die Fülle epischer Gesangsformen der Balkanvölker. Im Vordergrund stehen die rezitierenden Gesänge der serbokroatischen Barden und die bulgarischen Schwesterformen. Auch die (weiter abstehenden) kleinrussischen dumy und die nordrussischen Bylinen erfahren wenigstens vergleichsweise Berücksichtigung. Dagegen fehlt bedauerlicherweise das „lange Lied" der Rumänen, die Hora lunga. Für diese wie für die ukrainische duma haben bereits ältere Forschungen orientalischen (arabisch-islamischen) Ursprungs des Musikalischen nachgewiesen. Die nordrussischen Bylinen hingegen dürften z. T. skaldisch-nordischen Anregungen Wesentliches verdanken.

Stofflich-textlich entspringt der südslawische Heldensang einem ersten Erwachen des Volkstums zur Geschichtlichkeit. Tiefe geschichtliche Erlebnisse bilden seinen Inhalt; sein Sinn und Zweck ist „Erweckung" und „Wachhalten des Volkstums", Besinnung auf Gemeinschaft und Überlieferung. Der Heldensänger wirkt als Volkserzieher. Erheber wider das Türkenjoch lautet daher seit sechs Jahrhunderten der unermüdlich wiederholte Kampfruf der Heiducken (Freischärler) und Uskoken.

Die gesellschaftliche Grundlage des alten Heldensangs ist die Sippschaft, das Patriarchat. Doch singen in Bulgarien auch Frauen epische Lieder und Tanzballaden. Bezeichnenderweise tritt in diesen unbegleiteten Frauenepen das melodische Eigenleben stärker in Erscheinung als im Vortrag der männlichen Rhapsoden.

Gut gesehen sind die ständische Abstufung der Guslaren, das Zunftwesen, die landschaftlichen und volklichen Verbreitungsbezirke und ihre Besonderungen.

Nicht völlig auf gleicher Höhe halten sich die stilkritischen Anmerkungen. Hier schildert Wünsch einmal das einfache im wesentlichen auf 5 Töne beschränkte Tonmaterial des dinarisch-montenegrinischen Heldengesangs in engem Anschluß an Gustav Beckings grundlegende Untersuchung. In den Erläuterungen zu den anhangsweise beigefügten Melodieproben dinarisch-montenegrinischer, bulgarischer, klein- und großrussischer Epen vermißt man stilkritische Bemerkungen über Tonmaterial, Leiterbildung, Tonalität, Rhythmus, Vortragsweise. Hier müßte geradezu der Schwerpunkt einer musikethnologisch gerichteten Untersuchungsweise liegen. So zeigt u. B. die bulgarische Melodieprobe Nr. 5 eine typisch orientalische Leiterform, ebenso sind in der ukrainischen Duma Nr. 6 orientalische Stilelemente wie der übermäßige Sekundschritt und die „Leittonspaltung" (dis^2 — d^2) in Folge g^2 fis^2 e^2 $dis^2 d^2$ c^2 h^1 a^1 gis^1 nicht zu überhören. Leider ist diese von Filaret Kolessa aufgezeichnete Melodie durch eine falsche Vorzeichnung (cis^2 statt dis^2) entstellt.

Überblickt man die Fülle der epischen Musikformen der südslawischen Stämme, so erscheint die Ableitung aus einer einzigen geschichtlichen Wurzel von vornherein aussichtslos. Ohne Frage handelt es sich um eine ziemlich verwickelte historische Schichtenfolge, und so wird es eine Hauptaufgabe künftiger Untersuchungen sein, diese Mannigfaltigkeit geschichtlicher, volklich-stammhafter und rassischer Bestandsstücke ans Licht zu rücken.

Werner Danckert.

Walter Serauky: Samuel Scheidt in seinen Briefen. Gebauer-Schwetschke-Verlag Nachf. K. G., Halle (Saale), 1937. 26 Seiten, 1 Abbild. Preis kart. RM. 1.—.

Der Universitätsdozent für Musikwissenschaft an der Universität Halle (Saale) Dr. Walter Serauky,

der sich seit Veröffentlichung des ersten Bandes seiner „Musikgeschichte der Stadt Halle" um die Erforschung der mitteldeutschen Musikkultur verdient gemacht hat, hat aus Anlaß der 350. Wiederkehr des Geburtstages von Samuel Scheidt eine kleine Schrift herausgegeben, die das Wesen von dessen Persönlichkeit an Hand der Briefe nachzuzeichnen sucht. Neues Material hier zu erschließen, stand nicht in der Aufgabe des Verfassers, doch er greift auf eigene, schon früher veröffentlichte Forschungsergebnisse (Mitteldeutsche Nationalzeitung, Halle 1934, Nr. 65) zurück. Im Kommentar („Samuel Scheidts Erleben in seinen Briefen") gelingt es dem Verfasser, die „stolze Männlichkeit" dieses deutschen Komponisten (S. 19) wie Eigenheiten von dessen Künstlertum anschaulich darzustellen, wobei auch die damaligen politischen Zeitverhältnisse, die Stellung des Deutschtums in der Musikgeschichte, Berücksichtigung finden. Das Erscheinen dieser Schrift ist ebenso sehr als Bereicherung des wissenschaftlichen Schrifttums zu begrüßen, wie uns das Buch auch zu praktischen Unterrichtszwecken durchaus geeignet erscheint.

Wolfgang Boetticher.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Der norddeutsche Meister Brahms wird in Übersee ebenso gepflegt wie bei uns. Da ist es aufschlußreich für die verschieden geartete Brahmsauffassung, wie sich ein typischer Vertreter amerikanischen Musizierens, Leopold Stokowski und sein Philadelphia-Orchester, mit einem der charakteristischsten Werke, der 1. Sinfonie, auseinandersetzt. Der blühende Klang des Orchester kommt dem Brahmsschen Melos sehr entgegen. Die Werktreue Stokowskis tut ein übriges, um der Wiedergabe einen Zug ins Große zu verleihen. Zweifellos liegt hier eine Brahms-Aufnahme von ungewöhnlichem Format vor. Die Technik ist zudem so überragend, daß die Durchsichtigkeit des stellenweise höchst komplizierten Klanggewebes fast überall gewahrt bleibt, in vielem sogar besser als üblicherweise im Konzertsaal. Dennoch werden einer genaueren Betrachtung Unterschiede der musikalischen Darstellung im Vergleich mit der bei uns üblichen (authentischen) nicht verborgen bleiben. Stokowski beginnt ein Crescendo gelegentlich früher, als es von Brahms angegeben ist. Er verändert im Interesse einer falsch verstandenen Wirkung sogar Notenwerte (eine Holzbläserstelle im 1. Satz). Gewiß sind das Kleinigkeiten, aber — wie noch einige andere — immerhin gerade die Kriterien für eine Auffassung. Es bleibt Brahms trotzdem ohne Verfälschung und besonders der gewaltige letzte Satz zeugt von einer bewundernswerten Einfühlung. Auch der 3., der Allegretto-Satz, überzeugt durch die Erfassung der Gemüts- und Stimmungswerte der Kunst von Meister Brahms, trotz des etwas hastigen Anfangszeitmaßes, das sich aber schnell richtig einläuft. Ein Kapitel für sich sind einige der Instrumentalisten des Orchesters, die beseelte 1. Flöte, die ausdrucksvollen Holzbläser überhaupt, die präzisen Blechbläser und der disziplinierte Streicherkörper.

(Electrola DB 2874/2878.)

Der bei uns geschätzte und erst kürzlich wieder als Dirigent gefeierte ungarische Musiker Ernst von Dohnanyi errang seinen nachhaltigsten Erfolg als Komponist seinerzeit mit dem „Schleier der Pierette". Aus diesem Werk spielt Hermann Abendroth mit der Berliner Staatskapelle den Hochzeitswalzer, eine spritzige Musik, die unterhaltsame Note mit Qualität vereinigt. Die Wiedergabe ist in jeder Hinsicht gelungen.

(Odeon O—4759.)

Zu den Gipfelwerken der deutschen Kammermusik gehört Schuberts Streichquartett in d, das erst aus seinem Nachlaß bekannt geworden ist und das wegen des Themas des langsamen Satzes die Bezeichnung trägt: Der Tod und das Mädchen. Schubert hat in diesem Satz eine geniale Variationenfolge über das gleichnamige Lied geschrieben. Das Calvet-Quartett, dem in Frankreich besondere Verdienste um die Verbreitung deutscher Kammermusik zukommen, hat die Schöpfung Schuberts mit solchem Verständnis für die Eigenheiten des Komponisten (er ist der deutschesten einer) auf eine Plattenfolge gebannt, daß man ganz in der Tonwelt Schuberts aufgehen kann. Die saubere Phrasierung, die männlich-kraftvolle, nichts verweichlichende Haltung der vier Künstler (unter Leitung von Joseph Calvet) und der Klang der herrlichen Instrumente ergeben eine Gesamtwirkung, für die kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen ist. Die uns vorliegenden beiden ersten Sätze sind Beispiele vollendeten Kammermusikspiels. (Telefunken E 2282/2284.)

Dieselben Künstler zeigen sich der andersgearteten Welt Haydns gegenüber gleichfalls als berufene Deuter. Das unbeschwerte Lerchen-Quartett, das zu den späten Meisterwerken in der sogenannten „durchbrochenen Schreibart" gehört, bei der jedes Instrument zu seinem Teil mitzureden hat, erfährt durch das Calvet-Quartett eine Wiedergabe, die trotz besonderer Unterstreichung der Beschwingtheit Haydns nicht an seiner Tiefe vorbeigeht. (Telefunken A 2244/2245.)

Auf dem Wege der Erschließung unterhaltsamer Musik in Musteraufführungen schreitet Telefunken weiter voran. Das Berliner Philharmonische Orchester ist unter der Stabführung von Hans Schmidt-Isserstedt eingesetzt worden, um die 6. ungarische Rhapsodie von Liszt, den Pesther Carneval, zu klingendem Leben zu wecken. Mit einer bestechenden Selbstverständlichkeit werden da auch die virtuosesten Anforderungen gemeistert, so daß hier dem Werk und den Ausführenden zu gleichen Teilen der starke Eindruck der Platte zu danken ist.

(Telefunken E 2280.)

Hierhin ist auch die kompositorisch fein gearbeitete Ouvertüre zu „Eine Nacht in Venedig" zu zählen, einem der kleinen Meisterwerke von Johann Strauß. Wieder sind es die Berliner Philharmoniker, die unter Peter Kreuders temperamentvoller Führung alle Besonderheiten der Partitur ins rechte Licht setzen.

(Telefunken A 2258.)

Die Stimme Maria Müllers ist eine der schönsten, die für die Schallplatte denkbar ist. Die Künstlerin singt mit ihrer einzigartigen Gestaltungskraft diesmal zwei Regerlieder — „Waldeinsamkeit" und „Zum Schlafen" —, die sie dank ihrer großen Musikalität bei aller Schlichtheit des Vortrages zu tiefen Eindrücken werden läßt. Dazu erklingt „Feldeinsamkeit" von Brahms.

(Electrola DB 3285.)

Karl Schmitt-Walter zeigt sich mit Arien von Verdi als ein Sänger, der allen Forderungen des Belcanto gerecht wird und der ein Höchstmaß an Ausdruck hinzugeben weiß. Aus La Traviata singt er „Hat dein heimatliches Land" — aus Rigoletto „Feile Sklaven". Namentlich die letzte Arie wird von dramatischem Atem erfüllt. Das Orchester leitet überlegen Arthur Rother.

(Telefunken E 2195.)

Peter Anders, der Münchener Tenor, der immer mehr von sich reden macht, entfaltet eine ungewöhnlich mühelos geführte, metallische und tragfähige Stimme in der Arie des Max aus Webers Freischütz. Es ist erfreulich, daß eine der schönsten Arien der deutschen Oper in einer guten Aufnahme vorgelegt wird.

(Telefunken E. 2287.)

Der Franzose Jean Françaix spielt mit dem ihm eigenen leichten Anschlag zwei Nummern aus Schumanns Kreisleriana. Da werden wirklich nicht nur Noten gespielt, sondern da wird etwas vom Geist Schumanns lebendig. Auch der Klavierton ist ganz einwandfrei festgehalten. In dieser Art wünschte man sich einmal einen geschlossenen Zyklus Schumannscher Klaviermusik.

(Telefunken E 2281)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Ein erstes Staatliches Operetten-Theater in München

Die weitgreifenden Pläne des Führers für die Neugestaltung Münchens und seines Kunstlebens sehen auch eine mustergültige Operettenbühne vor, die Ende November in dem vollkommen erneuerten Gärtnerplatz-Theater eröffnet worden ist. Das Haus besitzt, wie man gegenwärtig aus einer höchst lebendigen Ausstellung im Foyer des Münchener Nationaltheaters sieht, eine große Vergangenheit. Es wurde 1864 als süddeutsches Volkstheater gegründet, das in veredelter Form die Tradition der Vorstadttheater fortzusetzen hatte, auf dessen Brettern aber bald auch Clara Ziegler, Theodor Döring, Friedrich Haase, die Meininger mit ihren berühmten Klassikeraufführungen, die Sorma und die Duse, Schweighofer und Kainz ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte demonstrierten. In dem nachmals Königlichen Theater am Gärtnerplatz feierte Konrad Dreher seine Triumphe, allmählich widmete sich die Bühne aber ausschließlich der Pflege der Operette. 1936 wurde sie geschlossen — nun beginnt für sie eine neue Ära.

Staatsminister Adolf Wagner hat eingegriffen und das Gärtnerplatz-Theater zum ersten staatlichen Operettentheater Deutschlands gemacht. Es untersteht dem Generalintendanten der Bayrischen Staatstheater Oskar Walleck und wird unter dem Direktor und Oberspielleiter Walter und dem Kapellmeister Lippert neben der klassischen Operette vor allem die große Ausstattungsoperette und die bedeutenden neueren Operettenerfolge zu vermitteln haben. Auch Uraufführungen sollen immer wieder gewagt werden. Der Spielplan weist zunächst „Fledermaus", „Ball an Bord", „Kosakenbraut" und „Land des Lächelns" auf. Die Bühnenbilder zu den vier Werken sind Schöpfungen von Professor Caspar, dem Mitgestalter des Festzugs am Tag der Deutschen Kunst, Benno von Arent, Emil Preetorius und Otto Reigbert. Das neue Solistenensemble, das sich bereits im Rahmen einer Rundfunksendung dem Münchener Publikum vorstellte, ist sorgfältig ausgewählt worden, und zwar so, daß man für jedes Rollenfach zwei Künstler verpflichtete. Damit wird nicht nur eine, die Qualität der Darbietungen günstig beeinflussende Schonung des Personals, sondern auch eine möglichst individuelle Rollenbesetzung erreicht. Orchester, Chor und Ballett sollen sorgfältigste allgemeinmusikalische Ausbildung erhalten. Es ist klar, daß München der Eröffnung einer so großzügig organisierten Operettenbühne, an deren Spitze junge Kräfte mit Einsicht und Tatkraft ihres verantwortungsvollen Amtes walten, mit größter Spannung entgegensieht. Darüber hinaus bedeutet die Errichtung eines Staatstheaters der Operette im neuen Deutschland für alle an der Operette Mitschaffenden die sicher freudig begrüßte Anerkennung ihrer oft unterschätzten Kunst als eines wichtigen Kulturfaktors.

Ludwig Schrott.

Gogols „Heirat" als Oper

Mussorgsky-Tscherepnin-Uraufführung im Essener Opernhaus.

Im Jahre 1881 starb Rußlands größter Komponist: Modest Mussorgsky. Sein „Boris Godunow" hat als das musikdramatische Ewigkeitsbild des russischen Volkes und des russischen Menschen auch die Stellung seines Schöpfers in der Geschichte der Musik für alle Zeiten festgelegt. Der neunundzwanzigjährige Komponist unternahm in der Zeit vom 11. Juni bis 8. Juli 1868 den kühnen Versuch, Gogols Prosakomödie „Die Heirat" zu vertonen. Nach eigenem Eingeständnis hat Mussorgsky hier zum ersten Male in seinem Leben ohne Klavier komponiert, also ohne die Möglichkeit der sofortigen Nachprüfung des Geschriebenen auf dem Instrument. Im ersten Anlauf schrieb er den ersten Akt in einem Zug herunter, um dann das Werk als Fragment beiseite zu schieben, weil es nach seiner Meinung zu wenig russisch — im völkischem Sinne begriffen — war und weil ihm der wirkliche Nährboden „Mütterchen Rußlands" fehlte.

Der dramatische Vorwurf dieser „Opéra dialoguée", einer dramatischen Prosamusik, ist eine ziemlich grobflächige Skizze aus dem Milieu des russischen Kleinbürgertums; keine Satire, eher eine anmutige Karrikatur. Der ältliche, abgestumpfte und in sein dumpfes Hagestolzdasein eingemümmelte Hofrat Podkolessin läßt sich zum Heiraten breitschlagen, aber ihm fehlt noch die rechte Kourage, um dem von einer übereifrigen Heiratsvermittlerin angekurbelten Wechsel auf das Glück zu trauen. Sein Freund, der von besagter Fjokla bereits mit einem Hausdrachen angeschmiert ist, drängt sich nun selbst ins Geschäft, um dem Alten ein gleiches Exemplar anzuhängen und die Heiratsvermittlerin zu prellen. Es gelingt ihm, den Freund endlich auf den Weg zur Besichtigung der Braut zu bringen. Der heiratswillige und doch wieder ehescheue Hofrat ist eine köstliche Type und auch ohne Musik von wirklichem humoristischen Atem.

Mussorgskys Original schließt mit dem Aufbruch zur Wohnung der in Aussicht genommenen besseren Hälfte. Der Komponist meistert den Dialog als ein Rezitativ von bisher kaum gekannter Ausdrucksweite. Er überträgt den Wortsinn in die Musik ohne im Orchestralen dem Verlangen nach sinnlichem Klang entgegenzukommen. In diesem „Realismus" ist die Musik ein Vorstoß in ein Neuland, das erst die jüngste Gegenwart für sich erschloß, ohne jedoch dabei auf fruchtbaren Boden zu stoßen. Sie ist ein Triumph gedanklicher Inspiration, von der sich Mussorgsky ebenso plötzlich und instinktsicher freimachte, wie er ihr verfallen war. Diese Kehrtwendung aus einer Sackgasse heraus bedeutete eine größere schöpferische Tat als das uns erhalten gebliebene Fragment der „Heirat", denn nun erst fand der Komponist den Weg zu den wahren Quellen seines Volkstums, das dann in den folgenden Werken eine Ernte von unermeßlichem Reichtum einbrachte.

Heute hat Alexander Tscherepnin die Oper vollendet. Er hat den zweiten Akt, der den Besuch des Hofrats bei der Braut, seine Werbung mit sofortigem Hochzeitsverlangen und seine anschließende Flucht durch das Fenster schildert, vertont und das ganze Werk instrumentiert. Tscherepnin

bekennt sich rückhaltlos zu dem realistischen Theater und geht den von Mussorgsky in seinem „Gesellenstück" angedeuteten Weg konsequent zu Ende. Er ist ein Europäer, der in Paris wie Strawinsky zwar Russe blieb, aber zugleich eine Fülle spekulativer technischer „Kniffe" in sich aufnahm, deren motorischer Charakter sich schon in seinen instrumentalen Frühwerken (vor einem Jahrzehnt auf den Baden-Badener Musikfesten!) zeigte. Sein großes Können ließ ihn in der „Heirat" trotzdem eine genialische Synthese finden, mag sie in ihrer Gesamtwirkung auch skizzenhaft geblieben sein.

Die Uraufführung der „Heirat" im Essener Opernhaus wird in ihrer musikalischen Geschlossenheit und dramatischen Lebendigkeit (am Pult: Albert Bittner), in ihrer atmosphärischen und komödiantischen Dichte (Regie: Wolf Völker, Bühnenbild: Ernst Rufer) und in der wortdeutlichen und charakterkomischen Wiedergabe der Partien (Manfred Hübner, Josef Moseler, Hilde Lins und Ilse Schilling) ein Ruhmesblatt in der Chronik der von fortschrittlichem Willen beseelten Bühne bleiben.

Der „Heirat" folgte dann ein Werk, das uns den ganzen Mussorgsky als Vertreter der russischen Rasse und Künder seiner Natur offenbarte: „Der Jahrmarkt von Sorotschinzi". Auch diese Oper geht auf Gogol zurück. Mussorgsky erscheint auch hier als der Stärkere. Die befreiende Heiterkeit, die Erlösung im Lachen, den echten Lustspielton gibt zunächst die Musik. Die Szenen aus dem bäuerlichen Leben der Ukraine mit einer volkstümlichen Liebesgeschichte erscheinen wie ein großartiges Genrebild, in das volksliednahe Weisen hineinkomponiert wurden. Ein Breughel in Musik! Die bei der Aufführung der „Heirat" gerühmten Vorzüge der Gemeinschaftsarbeit von Dirigent, Spielleiter und Bühnenbildner fanden auch in diesem Werk ihre sichtbare und hörbare Erfüllung. Beiden Opern wurde eine sehr beifällige Aufnahme zuteil. Friedrich W. Herzog.

„Tobias Wunderlich", eine Volksoper?

Joseph Haas-Uraufführung in Kassel.

Bei der Beurteilung einer neuen Oper ist für uns heute die Stoffwahl ein wesentlicher Faktor. Wir sind den Grundforderungen unserer Weltanschauung gemäß verpflichtet, nicht das Können eines Künstlers allein als oberstes Kriterium anzusehen, sondern ebenso die Haltung zu berücksichtigen, in deren Dienst das Können gestellt wird. Die Erkenntnis der politischen Aufgabe der Kunst ist ein Ergebnis der veränderten weltanschaulichen Lage. Damit ist keinesfalls die Forderung einer Tendenzkunst verbunden, aber umgekehrt ergibt sich daraus die selbstverständliche Distanzierung von bewußt oder unbewußt tendenziösen Werken artfremder Haltung, da ja auch viele Künstler eine bestimmte weltanschauliche Haltung verkünden wollen. Den Einsatz der Kunst als politischen Faktor hat es im übrigen in der römischen Kirche seit Menschengedenken gegeben.

Gerade im Hinblick darauf mußte man der neuen Oper von Joseph Haas, dem seit einiger Zeit groß angekündigten „Tobias Wunderlich", besondere Aufmerksamkeit widmen, zumal Haas einen Beitrag zum Kapitel „Deutsche Volksoper" liefern will. Was Haas und sein Mitarbeiter Andersen hier getan haben, ist eine Verfälschung unseres Volkstums. Hier ist einer am Werk, der das Rad der Zeit zurückzudrehen versucht auf die Ebene jenes klerikal gebundenen, also verfälschten Volkstums, das im Laufe der Jahrhunderte tief in unser Volk hineingefressen hat. Wir bedauern das im vorliegenden Falle deshalb, weil der Komponist Haas zwar keine in sich geschlossene Persönlichkeit, aber einer der handwerklich gefestigtsten Musiker unserer Zeit darstellt. Er ist ein Regerschüler, und seine Musik atmet oft genug eine Reger verwandte bajuvarische Gesundheit. Haas beschränkt sich in der vorliegenden Oper im wesentlichen auf übersichtliche kleine Formen. In der Melodik lehnt er sich weitgehend an das Volkslied an, und mit derselben Sicherheit schreibt er einen ländlichen bayerischen Volkstanz, wie er die Technik eines Bizet, Wagner, Puccini oder Strauß anwendet. Die Behandlung des Orchesters ist meisterhaft bis in jede Einzelheit. Auch die Führung der Gesangsstimmen wird allen Forderungen gerecht, die vom Standpunkt des Musikers und des Sängers gestellt werden können.

Das Kasseler Staatstheater bereitete dem Werk eine Wiedergabe, die uns von neuem von dem ungewöhnlichen Hochstand der Opernbühnen im Reich überzeugte. Unter der musikalischen Leitung von Robert Heger wurde so gewissenhaft und sauber musiziert, wie man es sich nur wünschen kann. Das Kasseler Staatsorchester kann auf seine Leistung stolz sein. Es ist in allen Instrumentengruppen mit vortrefflichen Künstlern besetzt, die außerdem von vorbildlichem Ensemblegeist erfüllt sind. Franz Ulbrich, der für die Inszenierung und Spielleitung verantwortlich war, nahm sich des Werkes mit einem Aufwand an Mühe und

überlegenem Können an, die einer besseren Sache würdig gewesen wären. Seine Spielleitung darf als vorbildlich dafür bezeichnet werden, wie man die Vorgänge einer Oper schauspielerisch auflockert, ohne der Musik dabei Abbruch zu tun. Ein ausgezeichnetes Sängerensemble mit Anni von Stosch, Olga Hadwiger-Schnau, Alfred Borchardt, Robert von der Linde und Josef Niklaus verhalf der vortrefflichen Aufführung zu einem Publikumserfolg. Die eindrucksvollen Bühnenbilder stammten von Richard Panzer.

Herbert Gerigk.

Schumanns Violinkonzert uraufgeführt

Die 4. Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude im Berliner Deutschen Opernhaus stand auch im Zeichen eines künstlerischen Ereignisses. Das einzige Violinkonzert, das Robert Schumann geschrieben hat, erlebte seine von der musikalischen Welt mit höchster Spannung erwartete Uraufführung. In den glücklichen Tagen der Bekanntschaft mit Brahms entstanden, zeigt es den Meister der deutschen Romantik knapp ein halbes Jahr vor dem Ausbruch seiner Krankheit auf der Höhe der Schöpferkraft. Man kann es nur bedauern, daß dieses von wundervoller melodischer Inspiration und romantischer Gefühlssinnigkeit getragene Stück nicht schon längst zum festen Bestand der Meisterwerke unserer Musikliteratur gehört. Ein Trost liegt dabei in dem Gedanken, daß wir wieder aufnahmefähig für die feine Stimmungs- und Seelenkunst der Romantik geworden sind, die in dem neugewonnenen Schumann-Konzert eine ebenso tiefe wie liebenswürdige Ausprägung erhalten hat. Gleich der erste Satz des d-Moll-Werkes überrascht durch den adligen Schwung seiner Melodik, die jedoch stets in der Sphäre einer blühenden, fast volkstümlich anmutenden Lyrik bleibt. Sie schwingt voll aus in der schlichten Kantilene des langsamen Satzes und bleibt auch in dem tänzerischen Rhythmus und der sprühenden Fröhlichkeit des Schlußsatzes gewahrt, in dem Schumann einen Abschluß voller Lebensfreude findet, gewürzt durch motivische Klein- und Feinarbeit und eine unbekümmert sich ausspielende Virtuosität. In der durch reife musikalische Meisterschaft ausgezeichneten Wiedergabe durch Georg Kulenkampff und das Philharmonische Orchester unter Karl Böhm fand Schumanns Werk eine begeisterte Aufnahme.

Hermann Killer.

Oper

Vorbemerkung der Schriftleitung: Raummangels wegen mußten eine Reihe von Berichten über Musikereignisse in Berlin und im Reich für das Januarheft zurückgestellt werden.

Berlin: In der Neuinszenierung des „Tannhäuser" durch die Staatsoper erschien Wilhelm Furtwängler zum ersten Male in dieser Spielzeit am Dirigentenpult des Hauses. Es war beispielhaft, wie er die Erfordernisse der Operndramatik mit einer durch feinste Dynamik gekennzeichneten Beseelung und Verinnerlichung der Partitur zu verbinden wußte. Wohl leuchtete der Venusberg im Orchester in allen Farben — trotz der deutschen, weniger orgiastischen Fassung, die man diesmal an Stelle der gebräuchlicheren Pariser Fassung gewählt hatte —, aber vielleicht noch stärker wirkten die Stellen, wo Furtwängler der Elisabeth eine Gloriole weihevollen Schönklanges legte. Diesen starken musikalischen Antrieben entsprachen die Bühnenleistungen. Heinz Tietjen hatte die Spielleitung, die ganz auf Naturhaftigkeit und Natürlichkeit bei aller Wahrung festlichen Opernglanzes eingestellt war. Die Auflockerung der Massen, das sinnvolle Zusammenspiel, die musikerfüllte Gebärde verstehen wenige so wie er herauszuarbeiten. Hinzu kam diesmal eine starke Betonung wirklichkeitsnaher Elemente. So erscheinen die Ritter zu Pferde in der Wartburg, und eine stattliche Jagdbeute verdeutlichte im ersten Akt die frohe Stimmung, mit der Landgraf und Minnesänger den Tannhäuser wieder aufnehmen. Als dritter starker Wirkungsfaktor gaben die Bühnenbilder von Emil Preetorius der Aufführung eine festliche Note. In der weiträumigen Komposition, in der einzigartigen farbigen Abstimmung des szenischen Rahmens und der Kostüme suchen sie ihresgleichen. Besonders der Venusberg, eine magische Grotte mit herabrieselndem silbrigen Rankenvorhang, war von eigenem Zauber.

Tiana Lemnitz als Elisabeth stand im Mittelpunkt der Bühne, stimmlich und darstellerisch eine von wundervoller Inspiration getragene Leistung. Max Lorenz, ein Tannhäuser von deklamatorischer Wucht und durchdachtem Spiel, Heinrich Schlusnus, ein Wolfram im Glanz der weichgesponnenen Kantilene, Josef v. Manowarda als Landgraf von stimmlicher Würde, Frieda Leider als strahlend singende Venus verkörperten die Hauptrollen des ausgeglichenen Ensembles, aus dem sich noch die frische Stimme von Hilde Scheppan als Hirtenknabe hervorhob.

Hermann Killer.

Bremen: Das Bremer Staatstheater hatte seinen neuen Arbeitsplan angekündigt als „Spielzeit der frohen Lebensbejahung" — vielleicht unter dem frischen Eindruck der überraschend anhaltenden Erfolge, die ihm im vorigen Winter seine volksnahen Erstaufführungen gebracht hatten: Hermann Reutters „Doktor Johannes Faust", Wolf-Ferraris „Campiello" und vor allem Norbert Schultzes „Schwarzer Peter". Aber Wagners „Meistersinger", mit denen das Staatstheater seine neue Spielzeit eröffnete, rückten die etwas schlagzeilenhafte Werbung schnell zu fruchtbarer programmatischer Zielsetzung zurecht. Um so mehr, als die Aufführung wieder bis in den Bereich vaterländischen Erhobenwerdens begeisterte.

Intendant Dr. Willy Beckers Regie war ausgezeichnet auf die großzügige Geste Wagnerscher Tonsprache bedacht, zu der GMD. Walter Beck Bühne und Staatsorchester — beglückend im Zusammenklang, ergiebig im Aufbau der lyrischen Höhepunkte und dramatischen Spannungen — führte. Neben Ernst Hölzlins bewährt charaktervollen Sachs stellte Willy Schoeneweiß einen mit feinstem Verständnis durchgearbeiteten Beckmesser, während Leo Fuchs sich mehr dank seinem leuchtenden Tenor sich hier vorteilhaft einführte.

Nach ihrem kurzen, aber kräftigen Erfolg Ende der vorigen Spielzeit erhielt sich Puccinis „Manon Lescaut" mit Hilde Anschütz führender Verkörperung der Titelrolle weiterhin guten Zuspruch. Dazu kam in neuer Einstudierung die „Turandot", so daß der Bremer Spielplan augenblicklich die markanten Beispiele für den schwelgenden Frühstil und die zuchtvolle Reife des italienischen Meisters bietet. Dr. Becker schuf eine märchennahe, prunkvolle Inszenierung der „Turandot", die mit Käte Teuwen (Turandot), Maria Bertazzoni (Liu) und Leo Fuchs (Kalaf) vortrefflich in den Hauptrollen besetzt war und deren herrlich vielfältige, oft zu impressionistischer Reizsamkeit sich verdichtende Partitur Walter Beck mit überlegenem Gestaltungswillen darbot.

Neben der großen Oper stehen Singspiel und Spieloper in sorgsamer Pflege mit Lortzings „Waffenschmied" als festem Spielplan bestand N. Schultzes „Schwarzer Peter", der sich immer mehr als zugkräftigste Neuerscheinung erweist, mit dem „Postillon von Lonjumeau", der mit Valentin Haller vom Deutschen Opernhaus eine Serie „Großer Gastspielabende" bestreitet und mit einer „Mignon"-Neueinstudierung, für die Herbert Beckers Spielleitung und Kapellmeister Etti Zimmer einen stimmungsvollen Ton gefunden haben. Ellen Kiesling (Mignon), Fritz Kurt Wehner (Wilhelm Meister), Gerhard Mißke (Lothario) waren die Hauptstützen eines sehr kultivierten Ensembles, in das Ursula Richter als junge, vielversprechende Koloratursängerin eine sehr verheißungsvolle Philine einbaute.

Fritz Piersig.

Duisburg: Die Duisburger Oper feiert in dieser Spielzeit ein Doppeljubiläum. Im Jahre 1887 wurde im November mit Webers „Preciosa" die Reihe der Gastspiele der Düsseldorfer Bühne eröffnet, die fünfundzwanzig Jahre lang in der „Tonhalle" stattfanden. 1912 wurde der architektonisch beherrschende Theaterbau Martin Dülfers (gleichzeitig mit dem Charlottenburger Opernhaus) eingeweiht. Bis zum Jahre 1921 blieb die Union mit Düsseldorf noch bestehen. Erst von da ab datiert die eigentliche „Duisburger Oper" und der auch im Reich nicht unbekannte festlich-repräsentative Opernstil, zu dem Saladin Schmitt als bisher langjährigster Intendant den Grund legte. Nach einer kurzen, künstlerisch anregenden Intendantur Rudolf Scheels übertrug die Stadtverwaltung zum Ende der verflossenen Spielzeit die Leitung dem als Generalintendant berufenen Dr. Georg Hartmann, einem der lebendigsten deutschen Opernregisseure und virtuosen Szeniker. Nach den noch in die vorige Spielzeit gefallenen Inszenierungen von Mozarts „Die Hochzeit des Figaro" (Anheißer) und der Festvorstellung zur Reichstheaterfestwoche, Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor", begann die Jubiläumsspielzeit mit einer außerordentlich geschmackvollen Aufführung des „Rosenkavaliers" von Richard Strauß. Ihre vornehme bildhafte Erscheinung in den bestechenden Dekorationen Josef Fennekers, die ungewöhnlich lebendige, bisweilen sogar virtuos aufgemachte Szenenführung Hartmanns und die mehr die Poesie als den Naturalismus der Musik klangschön und fließend ausbreitende Direktion Wilhelm Schleunings, geben der Aufführung einen hohen Rang, mit dem auch die Leistungen der Sänger Maria Pahl (Oktavian), Melitta Amerling (Marschallin), Paul Erthal (Ochs), Theo Thement (Faninal) und Lily Krayer (Sophie) in Einklang standen. Tags darauf folgte als Erstaufführung eine spritzige, temperamentvolle Wiedergabe von Wolf-Ferraris „Campiello". Den eigentümlichen, mehr aussparenden und andeutenden Stil der musikalischen Zeichnung (eine Zeichnung von reifer Meisterhand) traf Berthold Lehmann durch eine aufgelichtete Orchesterführung, deren Plastik sich einzig aus der Modulation der Umrißlinien ergab. Die Farbe blieb der von Werner Jacob mit buffoneskem Spiel erfüllten Szene (Bild: Josef Fenneker) überlassen, auf der sich Ellen Schiffer (Casparina), Carmen Sylva Licht (Lucieta), Margrit Schmitz (Gnese), Annie Kindling, Albert

Weikenmeier, Toni Müller, Willi Krings und die beiden mit grotesker Komik von Leonhard Kistemann und Karl Heinz Niessen vertretenen Mütter mit Laune und Übermut um erheiternde Wirkungen verdient machten.

Zur Neueinstudierung von Wagners „Der fliegende Holländer" hatte Hartmann einen schwierigen Umweg gewählt, weil er die Wirkung, die sich im „Holländer" eigentlich „ergeben" müßte, als Ursache auffaßte: Er strebte bild- und stimmungsmäßig von vornherein zur „szenischen Ballade", das heißt zu einer schleierverhangenen Unwirklichkeit, die den Erscheinungen sowohl wie den Menschen vieles von ihrer dramatischen Körperlichkeit nahm. Dirigent: Berthold Lehmann, Bild: Josef Fenneker, Chöre: Richard Hillenbrand. Hauptdarsteller: Theo Thement (Holländer), Else Fieberg (Senta), Rudolf Feichtmeyer (Daland), Rudolf Wedel (Erik).

Die Feier des Jubiläums beging die Duisburger Oper mit einer Morgenveranstaltung, in der nach Dr. Hartmanns Begrüßungsansprache der Geschäftsführer der Reichstheaterkammer, Gauleiter Alfred Eduard Frauenfeld die Festrede hielt, die als ein Bekenntnis zur Kunst und zum musikalischen Theater insbesondere aus der Betrachtung von Vergangenheit und Gegenwart das Bild der Zukunft aufrichtete, in der der „Musentempel" wieder zur geistigen Trutzburg der Nation, zum Sinnbild der inneren Gemeinschaft zwischen den Kunst-Gebenden und -Nehmenden werden müsse.

Den zweiten Teil des Festaktes nahm die Uraufführung eines „Symphonischen Spiels" ein, das der durch zahlreiche Opernuraufführungen mit dem Duisburger Theater eng verbundene Freiburger Professor Julius Weismann zur Jubiläumsfeier schrieb. Wenn das Werk auch, wie Weismann selbst sagt, in erster Linie eine „musikalische Angelegenheit ist", so gibt seine rhythmische Vielseitigkeit und gedrängte Form doch besondere Voraussetzungen für eine tänzerische Ausdeutung. Vier Sätze — ein festliches Präludium, eine zart-lyrische Romanze, ein lebhafteres Rondo und eine Hymne als Schluß — fügen sich mit ihren kontrastierenden Stimmungsgehalten zu einem zwischen Suite und Sinfonietta stehenden Ganzen zusammen, das mehr durch die Farbigkeit als durch Tiefe wirkt. Die stets gediegen und im Einklang mit dem Zweck stehende Instrumentation Weismanns tritt auch in dem neuen Werk, das von Wilhelm Schleuning mit lebendiger Klangfreude dirigiert wurde, besonders hervor. Die Choreographie Frida Holsts enthielt sich glücklich „seelischer" Ausdeutungsversuche, sondern suchte mit absoluten



Bewegungsformen das räumliche „Spiel" zum symphonischen zu gesellen. Die sorgfältige Einstudierung und gute Durchführung verhalfen der Tanzgruppe zu einem schönen Gemeinschaftserfolg. Julius Weismann und die Leiter der Uraufführung empfingen herzlichen Beifall.

Kurt Heifer.

Göttingen: Die Arbeit der Göttinger Oper gestaltete sich durch die Neuverpflichtung zweier musikalischer Leiter, des städtischen Musikdirektors Carl Mathieu Lange, dem neben seiner Konzerttätigkeit ein Teil der Opern zufällt, Ernst Glück als Dirigent für Oper und Operette und des neuen Spielleiters Dr. Walter Jockisch, der aus Frankfurt a. M. zu uns kam, sehr viel erfolgreicher. C. M. Lange brachte zuerst Glucks „Iphigenie auf Tauris" (für Göttingen als Erstaufführung), leider in der sehr gekürzten Bearbeitung von Richard Strauß. Der außergewöhnliche starke Erfolg beruhte vor allem auf der sorgfältigen Vorbereitung Langes mit dem vergrößerten Orchester, das unter Langes anspornender Führung wirklich klang, wesentlich begünstigt auch durch die Verbreiterung und Höherlegung des Orchesterraumes. Die edle Menschlichkeit und heroische Größe dieser Musik wurde in seiner Reine und Tiefe des Gefühls zu einem hier nie zuvor erlebten künstlerischen Ereignis (Iphigenie: Anni Glogner). — Im „Waffenschmied" gab Jockisch nach der ruhigen Bewegtheit der Iphigenie ganz lockeres, leichtes Spiel, das vom Orchester ganz famos nachgezeichnet wurde. Ernst Glück hat besonderen Sinn für den köstlichen Humor und die feinen musikalischen Anspielungen dieser Partitur, er ging ihnen mit liebevoller Versenkung nach, ohne je dabei das Ganze des Werkes aus den Augen zu verlieren. Auf der Bühne bewegten sich in den schönen Bildern Ulrich Suez' die anmutige Marie der jungen, sehr kultivierten Elfriede Götze, die Irmen-

traut Hildegard Hoyers mit feinem Witz, der brave Liebenau Georg Munds, die schwäbische Behäbigkeit Willy Sahlers, alle gesanglich sehr auf der Höhe und mit viel Vergnügen bei der Sache.

Gustav Adolf Trumpff.

Konzert

Berlin: An drei Tagen hintereinander stand die Philharmonie im Zeichen des Komponisten und Dirigenten Wilhelm Furtwängler, der vor ausverkauftem Hause sein neues Werk, das „Sinfonische Konzert für Klavier und Orchester" zur Erstaufführung brachte. Furtwängler stellt mit dieser von einer bezwingenden Logik des musikalischen Gedanken getragenen Bekenntnismusik keine geringen Anforderungen auch an den Hörer, der sich über eine Stunde zu stärkster Konzentration zwingen muß. Aber die Leidenschaftlichkeit dieser letztlich aus romantischen Bezirken herauswachsenden, ganz überwiegend auf schmerzliches und grüblerisches Pathos eingestellten musikalischen Sprache hinterließ doch stärkste Eindrücke, da der gedanklichen Tiefe des Werkes die thematische Arbeit und die aufs feinste durchgeführte motivische Verästelung im Sinne einer meisterhaft beherrschten, verinnerlichten Orchestertechnik entspricht. Auch die Längen dieses dreisätzigen Werkes, in dem sich Orchester und Klavier als gleichberechtigte Partner gegenübergestellt sind — wobei dem Orchester der bedeutendere Teil zufällt —, sind von einer dramatischen Spannung erfüllt. Der thematische Bogen ist weitgespannt, die Harmonik innerhalb der tonalen Grenzen kühn geweitet, die Instrumentation bei aller manchmal durchbrechenden Farbigkeit eher herb und verhalten als klangselig. Im ganzen ein Werk, das das Bild des großen Dirigenten Furtwängler in eindrucksvoller Weise abrundet und das in seiner geformten Monumentalität ein sprechendes Zeugnis für eine starke, schöpferische Persönlichkeit ist. Furtwängler als authentischer Interpret, Erwin Fischer, der mit der Wiedergabe des überaus schwierigen Soloparts eine kaum zu überbietende Leistung vollbrachte, und die Philharmoniker konnten an allen drei Tagen begeisterten Dank, auch für die zündende Wiedergabe von Beethovens 8. Sinfonie, entgegennehmen.

Ein in Berlins stets gern gesehener Gast ist Sir Thomas Beecham, dessen lebendige, unkonventionelle Art des Dirigierens bei den Hörern starken Anklang findet. Nach der gänzlich unromantischen, eher allzu glatten Deutung der g-Moll-Sinfonie Mozarts wurde die 1. Sinfonie von Sibelius zum Erlebnis des Abends. Beecham gewann dieser herben, urwüchsigen Klangwelt nordischer Lyrik einem erstaunlichen Reichtum musikalischer Feinheiten ab. Seine rhythmische Präzision und sein Sinn für Farbwirkungen kamen ebenso überzeugend in dem pompösen, dabei in der Wahl und Anwendung der vielfältigen klanglichen Mittel nicht überladenen Tongemälde von Frédéric Delius „The song of a great City" zur Geltung, in dem der englische Altmeister der Stadt Paris und auch dem französischem Impressionismus auf eigene Weise huldigt.

Der November ist mehr noch als der vorige Monat eine Zeit musikalischen Hochbetriebes. Der Chronist muß sich daher bei der Fülle der Veranstaltungen lakonischer Kürze befleißigen, um dem Leser einen wenigstens annähernd hinreichenden Überblick zu geben. Es darf dabei festgestellt werden, daß nicht nur in den Musikzentren Berlins, den bekannten größeren und kleineren Konzertsälen, sondern auch in den Bezirkskonzerten der mehr an der Peripherie gelegenen Stadtteile eine Fülle guter Musik vermittelt wird, daß auch die namhaftesten Künstler gern in die Außenbezirke gehen und daß hier wie auch überwiegend bei den Veranstaltungen der Innenstadt die Besucherzahl durchweg gut ist. Das gilt nach wie vor von der „Stunde der Musik" in der Singakademie, die von jeher einen besonders aufnahmebereiten Hörerkreis hatte. Rosl Schmidt, die junge Pianistin und Musikpreisträgerin der Stadt Berlin, spielte hier schwungvoll und dabei klar und beherrscht Webers As-Dur-Sonate, Conrad Hansen, Siegfried Borries und Arthur Troester gaben feine Kammermusik in Klaviertrios von Beethoven und Brahms. Im gleichen Rahmen ließ das „Freiburger Kammertrio für alte Musik" deutsche Lieder, spanische Tänze und Lieder und niederländische und französische Musik aus der Zeit um 1500 auf den alten Fiedeln, Lauten, Violen, Gamben, Blockflöten und im Gesang lebendig werden. Nicht nur der Förderung junger Künstler, sondern auch dem deutsch-ausländischen Künstleraustausch dient die „Stunde der Musik". In dem Brüsseler Bariton Maurice de Groote vermittelte sie dem Berliner Publikum die Bekanntschaft mit einem stimmlich und vortraglich hervorragenden Künstler, dessen erstaunlich ergiebiger Baßbariton sich ebenso an Brahms' „Vier ernsten Gesängen" wie an der leichteren musikalischen Stimmungskunst seiner heimischen Komponisten Duparc und Fauré bewährte. Auch der junge Pianist Hugo Steurer zeigte in Regers Telemann-Variationen gereiftes Können.

Stilvolle Kammermusikdarbietungen boten das Lutz-Quartett, das im Verein mit Claudio Arrau Reger und Brahms spielte, das Strub-Quartett, das einen durch klangliche Beseelung

und vorbildlich einheitliches Spiel der Instrumente ausgezeichneten Schubert-Abend gab (d-Moll-Quartett „Der Tod und das Mädchen" und das Quintett) und das Bläserquartett der Staatsoper, das sich verdienstvoll für zeitgenössische Werke einsetzte, unter denen eine lyrische Szene für Sopran und Bläser „Pan" von Hermann Simon, ein empfindungsvolles und musikantisch-beschwingtes Werk und eine Klaviersonate von Walter Jentsch hervorragten. Mit den Meisterbläsern von der Staatsoper fanden sich hier Hans Erich Riebensahm (Klavier) und Tresi Rudolph (Sopran) zu ausdrucksvollem Musizieren zusammen.

Eine stilvolle Feier im Schloß Schönhausen galt dem Gedenken Glucks an seinem 150. Todestage. Der Schwierigkeit, dem Meister der Oper im Konzertsaal gerecht zu werden, begegnete Georg Müller, der selbst die Flöte meisterte, durch ein kluge Programmauswahl, aus der besonders die erst kürzlich bekannt gewordene F-Dur-Sonate für Streicher mit ihrer reinen, erhabenen Melodik bemerkenswert war. Elly Dölkel sang einige Gluck-Arien, und Maria Hartmann tanzte mit feinem Stilgefühl ein Stück aus dem „Reigen seliger Geister" (Orpheus). — Auf einer Brahms-Gedenkfeier in der Hochschule für Musik bewiesen der begabte junge Dirigent Georg Oskar Schumann und der Berliner Volkschor ihr Können an Brahms' „Deutschem Requiem", das mit dem Landesorchester und den Solisten Marianne Brugger (Sopran) und Hans Friedrich Meyer (Bariton) eine sorgfältig vorbereitete und ausgefeilte Wiedergabe erfuhr. Das gleiche Werk führte Alfred Sittard mit dem Staats- und Domchor und dem Landesorchester am Bußtag im Dom auf mit der ihm eigenen Werktreue und Stilsicherheit. Margarete Wetter, ein lyrisch ausdrucksvoller Sopran und der mit meisterhaft beherrschtem Bariton singende Rudolf Bockelmann waren hier die Solisten. — Am gleichen Tage führte der Oratorienverein unter der sorgsam abwägenden Leitung von Johannes Stegmann Verdis Requiem auf, mit dem der Meister der italienischen Oper auch der Kirchenmusik seines Landes einen neuen Antrieb gegeben hat. Die ausgeglichenen Chöre, wiederum das Landesorchester und das Solistenquartett, aus dem der kultiviert singende Alfred Wilde (Tenor) hervorragte, fügten sich zu schöner klanglicher Einheitlichkeit zusammen.

Unter den zahlreichen Solisten-Konzerten fanden Alfred Cortots Abende wieder besondere Beachtung. Die Hörer ergaben sich willig dem Zauber dieses Klaviermeisters, der, ob er nun Schumann oder Chopin spielt, in dem Zusammenklang von höchster Virtuosität, feinster Anschlagskultur, geistiger Klarheit und Beseelung unvergleichlich ist. Auch Wilhelm Kempff begeisterte seine große Gemeinde mit Haydn, Mozart, Schubert und Chopin und seiner souveränen, romantisch bestimmten Spielweise, die Zartes und Leidenschaftliches unmittelbar gegeneinanderstellt. — Einen beifällig aufgenommenen Überblick über die Entwicklung des klassischen Klavierkonzerts — Haydn, Mozart, Beethoven — gab Winfried Wolf, in seinem klaren und zuchtvollem Spiel von Arthur Rother und Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters verständnisvoll unterstützt. — Auch Else C. Kraus gab einen Überblick über die klassische und romantische Klavierliteratur, deren bekannteste Stücke sie mit der ihr eigenen künstlerischen Vitalität und äußerster Präzision spielte. Demgegenüber gab der junge ungarische Pianist Julian v. Karolyi einer gefühlvolleren Virtuosität Raum, namentlich bei Chopin und Liszt, während der begabte Pianist Arno Erfurth sich einer sachlichen Haltung befleißigte, die hart an der Grenze des Unverbindlichen und Unpersönlichen liegt.

Von den Sängern begeisterte Dusolina Giannini, Louis Graveure, Josef v. Manowarda, Sigrid Onégin und Willi Domgraf-Faßbaender ihr Publikum, alles Künstler, mit deren Namen der Begriff großer Gesangskunst verbunden ist. Auch Lea Piltti, die Koloratursängerin der Weimarer Oper, fand mit ihrem Lieder- und Arienabend, der im Zeichen gepflegten Schöngesanges stand, starken Anklang, desgleichen Karl Schmitt-Walter, der lyrische Bariton des Deutschen Opernhauses, der die „Winterreise", von Michael Raucheisen begleitet, mit stimmlichem Glanz und dramatischem Ausdruck sang. Eine junge Schwedin, Boya Rönneberg, zeigte entsprechendes und entwicklungsfähiges Material von Mezzo-Charakter, und Gertrude Hepp erwies sich auf einem Schubert-Abend als kluge, berufene Liedsängerin.

Hermann Killer.

Berlin: Des Italieners Malipiero Orchesterwerk „Danze e Canconi", eine heißblütige, klangfreudige und rhythmisch straffe Komposition, erklang einleitend im 2. Sinfoniekonzert des Landesorchesters Berlin unter Leitung seines Dirigenten Fritz Zaun. Mit leidenschaftlicher Hingabe und trotzdem immer in feinster Abtönung musizierte das Landesorchester. Dvoraks Violinkonzert a-Moll, von Wilhelm Stroß mit betörendem Glanz gespielt, sowie die 2. Brahms-Sinfonie vervollständigten das Programm dieses Abends, an dem sich Fritz Zaun als feinfühliger Musiker hervortat.

Unter den zahlreichen ausländischen Chören, die in dieser Saison in Berlin zu hören waren, beanspruchte der Island-Chor besonderes Interesse. Dieser prächtige Chor, der unter der anfeuernden Leitung seines Dirigenten Sigurdur
feuernden Leitung seines Dirigenten Sigurdur
Thordarsan in vorbildlicher Disziplin gegen 40 urkräftige, frisch und klangschöne Tenor- und Baßstimmen vereinigt, machte uns in seinem einzigen Berliner Konzert mit einer Reihe isländischer Kompositionen bekannt. Diese Musik, in jeder Beziehung zugehörig natürlich zur nordischen Musik, ist aufs innigste mit der Natur und mit der isländischen Sagenwelt verbunden. Urwüchsige Kraft lebt in ihr und gibt ihr immer wieder mächtigen Auftrieb. Aber auch traurige und wehmütige Stimmen kommen zum Durchbruch, so in Leifs tieftraurigen Gesang „Vom Tode" (nach einem alten isländischen Quintenlied komponiert). Beachtliches, mehr als Stimmungsmusik, boten Werke von Runolfsson, Bjarnason und Isolfsson. Als Solist zeichnete sich der Tenor Stefano Islandi aus.

In der 1. Charlottenburger Schloßmusik, die von der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik veranstaltet wurde, zeigten die Lehrerschaft und das Collegium musicum der Hochschule in der Wiedergabe Mozartscher Musik ihr hohes Können und ihr geschliffenes Zusammenspiel. Mit feiner Klangkultur, entzückend im Ausdruck, gestalteten Kurt Schubert und Erwin Boroffka die D-Dur-Sonate für 2 Klaviere und Hermann Diener und Charlotte Hampe das B-Dur-Trio für Violine und Viola. Das Quartett g-Moll und die Es-Dur-Sinfonie vervollständigten das Programm des wunderschönen Konzertes.

Das 1. Konzert des Bruinier-Quartetts war den Werken Schuberts gewidmet. Das technisch saubere und musikalisch beschwingte Spiel der bekannten Kammermusikgemeinschaft entfaltete sich wiederum bestens. Rudolf Watzke steuerte mit vollklingendem Bariton einige der bekanntesten Schubertlieder bei.

Eine andere Berliner Kammermusikgemeinschaft, das Trio Riebensahm-Masurat-Schrader, zeigte im Bechsteinsaal, daß nicht nur die Leistungen jedes einzelnen immer besser werden, sondern daß auch das Zusammenspiel an Straffheit, Farbe und Abtönung gewinnt.

Längst ist „Die Stunde der Musik" zu einer allgemein beliebten Einrichtung geworden, die aus dem Musikleben der Reichshauptstadt nicht mehr fortzudenken ist. Die 75. Veranstaltung in der Singakademie war ein Austauschkonzert, in dem der französische Pianist Robert Casadesus durch die geniale, großzügig angelegte Darstellung der b-Moll-Sonate von Chopin Begeisterungsstürme entfachte. Der Geiger Rudolf Schulz, Träger des Musikpreises der Reichshauptstadt 37, spielte, anschmiegsam von Albert Schmitz begleitet, mit feinem Ton und lebendiger Gestaltungskraft Werke von Vitali und Spohr. Einige Wochen vorher stand Rudolf Schulz an einem eigenen Abend auf dem Podium der Singakademie und spielte mit faszinierender Technik einige der schwersten Stücke von Paganini, die im Gegensatz zu der romantischen Erscheinung ihres Meisters, klassischen Geist atmen.

Neue Kammermusik gab es in der Gemeinschaft junger Musiker zu hören. Das Quintett für Harfe, Flöte und Streichtrio von Hans Lange ist aus Freude am schönen Zusammenklang dieser Instrumente geschrieben und führt in die Bezirke unterhaltsamer Musik. Helmut Paulsens Trio für Flöte, Violine und Bratsche weist eine straffere thematische Gestaltung auf, und läßt die Begabung dieses jungen Komponisten erkennen, dem eine straffe Schulung jedoch noch sicherlich manches handwerkliches Können beibringen würde. Zum Gedenken des in diesem Jahr verstorbenen französischen Komponisten Albert Roussel hörte man seine Serenade op. 30. Eine Kammermusikgemeinschaft der Staatsoper machte sich um die Aufführung verdient. Die Gemeinschaft junger Musiker hat für die kommende Saison drei Austauschkonzerte mit Dänemark, England und Belgien vorgesehen.

Werke von Paul Graener füllten den 24. Abend des Hilfswerkes für Deutsche Kunst. Wohltuend empfindet man bei Graener Wärme, tiefes Empfinden und einen lebensweisen Humor. Alles ist klar und abgeklärt und trotzdem energiegeladen. Rudolph Schmidt (Klavier), Werner Becker (Klavier), Hans Mahlke (Violine), Walter Lutz (Cello) und Margarete Corozolla (Gesang) setzten sich erfolgreich für Kammer- und Klaviermusik von Graener ein.

Der Cellist Paul Grümmer ist als ein feinfühliger Musiker bekannt. Wie unerhört klangschön

und charakteristisch wußte er etwa Debussys d-Moll-Sonate zu gestalten, wie lebendig war die Deutung der wildbewegten Sonate von Tscherepnin. Geschickt paßte sich Bruno Hinze-Rheinhold am Klavier seinem Partner an.
Das Cellospiel des Italieners Luigi Silva (Mitglied des Quartetto di Roma) ist ungeheuer leidenschaftlich und trotzdem klar in der Formung. Erschöpfend war die Darstellung der Cello-Sonate von Chopin. Silvas herrlich leuchtender Ton kam vor allem in der unendlichen Weite des Chopin-Largos zur Entfaltung. Erik Schönsee begleitete sehr beschwingt.
Pianisten aus aller Welt konzertierten in Berlin: Der Mexikaner Salvador Ordonez, der sich ernsthaft um deutsche Musik bemühte, der schon oben erwähnte französische Pianist Casadesus und die beiden polnischen Meisterpianisten Niedzielski und Alexander Sienkiewicz. Wie alljährlich stellten sich wieder ein: Wolfgang Brugger, Joh. Strauß, R. Wikarski und Elly Ney (letztere in einem Konzert der Berliner Konzertgemeinde). Besonders bedeutend waren die Leistungen des jungen Pianisten Karl-August Schirmer.

Wolfgang Bruggers Klavierspiel weist vornehmste musikalische Kultur auf. Anschlagskunst, Technik und Gestaltungskraft sind geschliffen und harmonieren miteinander. Der G-Dur-Sonate op. 14 von Beethoven gab er in seinem Konzert im Beethovensaal eine unerhört lebendige Ausdeutung und die Beethoven-Polonaise C-Dur erhielt Aufschwung und festlichen Glanz.
Georg A. Walter, bekannt als einer unserer kultiviertesten Sänger, gab zusammen mit Elsa Walter einen Liederabend mit Werken von Beethoven, Schubert, Vollerthun und Hugo Wolf. Das feine, restlos ausgeglichene Musizieren beider Partner entzückte durch vorbildliche Stilistik, durch charakteristische Deutung. Gerhard Schultze.

* Zeitgeschichte *

Lernt Instrumente spielen!

Im Anschluß an die Stuttgarter Reichsmusiktage veranstaltet die Reichsjugendführung für das ganze deutsche Reich eine große Werbeaktion zur Förderung des Instrumentalunterrichts. In Wort und Schrift, durch Presse, Bild, Plakat und Rundfunk wird der deutschen Jugend der Ruf: „Lernt Instrumente spielen!" immer wieder entgegengehalten. Bekannte deutsche Musiker haben diesen Ruf begrüßt und aufgenommen und wenden sich nun selbst als berufene Vertreter der deutschen Musikkultur an unsere Jungen und Mädel.

Professor Elly Ney:
Ich begrüße es als eine kulturelle Großtat, wenn die Reichsjugendführung als Betreuerin der deutschen Jugend auch die Pflege des Instrumentalspieles in ihren großen Aufgabenkreis einbeziehen will. Erst dadurch wird der Gedanke zu verwirklichen sein, in Zukunft jeden Hitlerjungen und jedes BDM-Mädel in nähere Beziehung zu bringen zur Musik unseres Volkes und seiner großen Meister.

Professor Wilhelm Kempff:
Es darf nicht geschehen, daß einem Jungen die angeborene Liebe zu den schönen Künsten von seinen Kameraden als unmännliche Schwächlichkeit ausgelegt wird. Sehen wir auch hier auf unseren Führer, der das Wesen der Musik erkannt hat nach dem Worte Beethovens: „Dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen." Nutzen wir das Glück der Stunde: Die Reichsjugendführung ist sich bewußt, daß sie heute wie noch nie sich in der Lage sieht, der Musik im Erziehungsplan den Platz einzuräumen, der ihr im Lande der Musik gebührt.

Professor Edwin Fischer:
Nur durch das praktische Selbstmusizieren dringt man in das Wesen des Kunstwerkes ganz ein. Die Früchte des Musikunterrichts zeigen sich in seelischer Beziehung im späteren Leben mehr und

mehr, besonders, wenn die jugendliche Neugierde am Alltag, am äußeren Leben, nachläßt und man in der Versenkung in die Kunstwerke Erhebung und Kraft findet und in der Kunst einen der wenigen treuen Freunde des Lebens erkennt. Aber auch die schöpferischen Begabungen der Jugend bedürfen des praktischen Musizierens am Instrument, um angeregt zu werden und sie zu den Werken zu befähigen, die wir von ihr, der Jugend, erwarten.

Professor Dr. Peter Raabe, Präsident der Reichsmusikkammer:

Die Zukunft der deutschen Musik hängt davon ab, in welcher Weise die Jugend unterrichtet wird. Da es sich bei der Erziehung zu musikalischem Fühlen und Gestalten um die Beeinflussung der deutschen Seele handelt, gibt es kaum etwas, das in stärkerem Maße lebendig gemacht und lebendig erhalten werden muß als der Musikunterricht. Eine Erziehung zu deutschem Denken und Fühlen ist undurchführbar ohne eine zielbewußte Erziehung zu deutschem Musizieren.

Professor Hermann Abendroth, Gewandhauskapellmeister:

Ein Kernstück des deutschen musikalischen Glaubensbekenntnisses ist die Überzeugung, daß die Musik Sache des gesamten Volkes ist. Heute ist die HJ mit dazu berufen, an dessen Verwirklichung zu arbeiten, und aus dieser Erkenntnis heraus ergeht an die gesamte deutsche Jugend durch die HJ der Aufruf: „Lernt Instrumente spielen!" In diesen Ruf stimme ich freudig ein und füge hinzu: „Lernt planmäßig, vergeßt nicht täglich zu üben, nehmt das Spielen eines Instrumentes genau so ernst wie die Ertüchtigung eures Körpers. Denkt immer daran: ohne Musik könnt ihr das nicht werden, was euer Ziel ist und sein muß: ein ganzer deutscher Mensch zu sein."

Weihe eines Hermann-Kretzschmar-Denkmals

In Erkennung der kulturpolitischen Bedeutung des Lebenswerkes Hermann Kretzschmars hat die Vaterstadt dieses Künstlers, Musikgelehrten und Musikerziehers, die unmittelbar an der böhmischen Landesgrenze gelegene Stadt Olbernhau im Erzgebirge, ihrem großen Sohne ein monumentales Denkmal errichtet, eine Schöpfung des Leipziger Bildhauers Adolf Lehnert.

Die Feierlichkeiten der Denkmalsweihe hoben dieses Ereignis weit über den Rahmen einer lokalen Angelegenheit heraus. Als Abschluß einer sächsischen Gaukulturwoche, unter Teilnahme von Ehrenabordnungen und Formationen von Partei und Staat wurden die Verdienste Kretzschmars vor einem breiten Forum gewürdigt. Noch einmal erschien allen Teilnehmern dieser große Mann in seiner ganzen Bedeutung als Führer im musikalischen Leben Deutschlands während jener vier Jahrzehnte, die die letzte Jahrhundertwende umlagern. In einer warmherzigen und von geistigem Verstehen getragenen einstündigen Festrede zeichnete Bürgermeister Dr. W. Lohse Bild und Leistungen des Gefeierten.

Herausgewachsen aus einem im Bereich der völkischen Musikpflege bodenständigen alten Kantorengeschlecht, jener kulturell wichtigen Schicht deutscher Idealisten, denen in schweren und schwersten Zeiten das Schicksal der deutschen Musik anvertraut war, führte der Lebensweg Kretzschmar aus der künstlerischen Praxis in die Wissenschaft und von da auf jene Plätze in der Reichshauptstadt, von wo aus Kretzschmar die gesamte deutsche Musikerziehung ausrichten, organisieren und zu einem ersten entwicklungsgeschichtlichen Höhepunkt hinanführen konnte. Gewaltige Arbeitskraft und überzeugende Persönlichkeitswirkung, hoher Idealismus, großes künstlerisches Können sowie fundiertes Wissen gingen in Hermann Kretzschmar eine seltene Synthese ein. Sein umfassendes Lebenswerk ist heute noch grundlegend, nachwirkend, lebendig und daher in Schlagworten festzulegen, es zeigt zugleich die ungeheure Weite des Kretzschmarschen Geistes und seiner kunstpolitischen Auswirkungen in den Jahren etwa 1880—1924: Leipziger Pauliner Verbands- und zugleich Riedelvereinsdirigent, Organisator erster historischer Konzerte, Bach- und Händel-Pflege, Verfasser von „Führer durch den Konzertsaal I—III" in vielen Auflagen, Geschichte des neuen deutschen Liedes, Geschichte der Oper, Leitung der „Deutschen Denkmäler", der Neuen Bachgesellschaft, der Deutschen Musikgesellschaft. Erster Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität, Direktor der Musikhochschule und der Akademie für Kirchen- und Schulmusik; unentbehrlicher Fachberater im Ministerium und als solcher in Verbindung mit seinen Ämtern der Führer und Erzieher der musikstudierenden akademischen Jugend und darüber hinaus der Erzieher der gesamten deutschen Jugend im Bereich der Tonkunst. Mit Recht wurde Kretzschmar schon zu Lebzeiten der „Praeceptor musices Germaniae" genannt.

Hermann Halbig.

Tageschronik

Felix Weingartner hat die von ihm abgeschlossene Gastspielreise nach Sowjetrußland abgesagt. Wir nehmen gern Gelegenheit, um diesen Tatbestand zur Kenntnis zu bringen, nachdem wir im Oktoberheft unserer Zeitschrift noch gewisse kulturpolitische Folgerungen an das Vorhaben Weingartners geknüpft hatten.

Die Gluck-Oper „Der bekehrte Trunkenbold“ errang in Münster einen starken Erfolg.

Die Geschäftsführung des Berliner Philharmonischen Orchesters hat Herrn Hans Bastiaan kommissarisch bis auf weiteres zum Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters ernannt.

Der bekannte Klavierpädagoge Dr. Kurt Johnen hat in Berlin ein Musikseminar eröffnet, das auf die Staatliche Musiklehrerprüfung und auf die Aufnahmeprüfungen der Staatlichen Hochschule vorbereitet.

W. Fr. Reuß bringt im Rahmen der Königsberger Sinfoniekonzerte die Salzburger Passacaglia von Karl Walter Meyer zur Uraufführung.

Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens veranstaltet das Gothaer Landestheater im kommenden Winter zwei Festwochen. Die erste dauert vom 2. bis 7. März und bringt ein Orchesterkonzert, einen Ballettabend und eine „Tristan“-Aufführung, während die zweite vom 22. bis 29. April dem Schauspiel vorbehalten ist.

Rudolf Scheel, zuletzt Opernintendant in Duisburg, wurde als Gastregisseur für zunächst vier Opern an das Reußische Theater in Gera verpflichtet. Er studiert gegenwärtig Humperdincks „Hänsel und Gretel“ ein.

Im Robert Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf, Leitung GMD Hugo Balzer, finden in diesem Winter verschiedene Vorträge führender deutscher Musikwissenschaftler statt. Den ersten Vortrag hielt am 7. November Prof. Dr. Schiedermair, Bonn, über das Thema „Sinndeutung in Musik und Musikforschung“.

Die Witwe Franz Schalks hat der Österreichischen Nationalbibliothek das in ihrem Besitz befindliche Material von Anton Bruckners dritter und achter Sinfonie, sowie der f-Moll- und e-Moll-Messe überlassen. Der Musikwissenschaftliche Verlag wird nun diese Werke im Zuge der großen historischen Gesamtausgabe Anton Bruckners herausbringen. Die wissenschaftliche Redaktion wurde dem Wiener Universitätsprofessor Dr. Alfred Orel übertragen.

Der Führer und Reichskanzler hat eine Durchführungsverordnung über die Verleihung von Titeln für Bühnen-, Film- und Tonkünstler er-



lassen, die von den Reichsministern Dr. Frick und Dr. Goebbels mit unterzeichnet worden ist. Nunmehr werden die Titel Generalintendant, Generalmusikdirektor, Staatsschauspieldirektor, Staatsoperndirektor, Staatskapellmeister, Staatsschauspieler, Kammersänger, Kammervirtuose, Kammermusiker durch den Führer verliehen, und der Beliehene erhält eine von ihm unterzeichnete Urkunde. Die Verleihung erfolgt auf Vorschlag des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, und, soweit es sich um Angehörige der Preußischen Staatstheater handelt, auf Vorschlag des Preußischen Ministerpräsidenten. Die Verleihungen werden im Deutschen Reichsanzeiger und Preußischen Staatsanzeiger bekanntgegeben. Auch als Amts-, Dienst- oder Berufsbezeichnung werden die genannten Titel ausschließlich vom Führer verliehen.

Musikdirektor Paul Gerhardt hat anläßlich seines 70. Geburtstages am 10. November von der Stadt Zwickau die Goldplakette mit einer Ehrenurkunde erhalten. Dem Organisten und Komponisten gingen aus ganz Deutschland Glückwünsche zu.

In einem Konzert der Dresdener Philharmonie erklang Fritz Reuters 1. Sinfonie.

Ein Preis im Werte von über 6000 Mark, der von Mussolini für eine Nationalhymne des italienischen Kaiserreiches ausgesetzt war, konnte nicht verteilt werden. Es hatten sich 200 italienische Komponisten an dem Wettbewerb beteiligt, aber die Preisrichter, zu denen auch Mascagni gehörte, fanden keine dieser Kompositionen eines solchen Preises würdig. Nur 6 von den 200 Hymnen wurden als beachtenswert erklärt.

Heinz Matthei singt im Dezember in Brüssel und Lüttich die h-Moll-Messe von J. S. Bach unter Leitung von Prof. Max Ludwig, Leipzig.

Prof Hans Chemin-Petit (Potsdam) hat von der RMK den Auftrag zur Komposition eines Orchesterwerks bekommen.

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung in Charlottenburg übernahm am 20. November in einer schlichten Feier das von der Altkameradschaft „Organum“, einer Vereinigung ehemaliger Studierender, gestiftete Ehrenmal für

die Gefallenen des Weltkrieges. Der junge Berliner Bildhauer Fritz Melis hatte das Ehrensymbol — ein aus dem Stamm einer Mooreiche geformtes Schwert, in dem runenartig die Namen von 25 Gefallenen eingegraben sind — im Jahre 1936 für die Alt-Kameradschaft anläßlich ihres 50. Stiftungsfestes gefertigt; mit dem Tage der feierlichen Übernahme durch die Hochschule hat es nunmehr im alten Institutsgebäude, Hardenbergstraße 36, als dauerndes Mahnmal für die junge Generation eine bleibende Stätte erhalten. Bei der Feier sprach der Direktor der Hochschule, Prof. Dr. Eugen Bieder; seine Worte schöpften aus dem eigenen tiefen Erlebnis des Frontsoldatentums.

Das Bekenntnis der jungen Generation wußte der Studentenführer, Gerd Sannemüller, in schlichten, aber eindringlichen Worten zu formen. Die Abteilung Jugend und Volksmusik der Reichsmusikkammer führt in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Reichsjugendführung und der NSG. „Kraft durch Freude" von Anfang Januar bis Anfang März 1938 in Berlin einen achtwöchigen Lehrgang zur musikalischen, pädagogischen und organisatorischen Schulung von Leitern für „Musikschulen für Jugend und Volk" durch. Zu diesem Lehrgang werden nur solche Bewerber zugelassen, die eine ausreichende musikalische Fachausbildung nachweisen können; bevorzugt werden solche, die sich in der Musikarbeit der HJ., der NSG. „Kraft durch Freude" oder einer anderen Gliederung der Bewegung praktisch betätigt oder an einem Schulungslager der Reichsmusikkammer teilgenommen haben.

Neue Werke

Hermann Wagner vollendete das Textbuch zu seiner ersten Oper „Meister Andreas". In nächster Zeit werden folgende Werke von ihm uraufgeführt: Orgelmusik zu drei Stimmen; Toccata und Chaconne; Vorspiel und Fuge für Orgel; Spielmusik zu zwei Stimmen für Klavier; Konzertante Serenade für Holzbläser, Pauken und Streicher. Die „Kleine Musik für Blechbläser" wurde unlängst in Leipzig zum ersten Male gespielt.

Winfried Wolf hat ein Klavierkonzert op. 9 geschrieben, das er in einem Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters selbst zur Uraufführung bringen wird.

Richard Trunk hat ein neues Chorwerk „Gott im All", ein Triptichon für Männerchor nach Gedichten von Fritz Diettrich vollendet, das im 1. Konzert des Kölner Männergesangvereins in Anwesenheit des Komponisten zur Uraufführung gelangt.

Heinz Schuberts „Verkündigung" für Solo-Sopran, Frauenchor, gemischten Chor und Orchester gelangte in Berlin (Singakademie unter Prof. Dr. Georg Schumann) und in Königsberg i. Pr. zur Aufführung. Die Presse bezeichnet das Werk als „wesentlich und beispielhaft für die Musikentwicklung der Gegenwart".

Rundfunk

Oskar Schmidt, 1. Konzertmeister des großen Orchesters des Deutschlandsenders, spielte mit großem Erfolg das Violinkonzert von Johannes Brahms, unter GMD. Hermann Stange, über den Deutschlandsender.

Wilhelm Jergers „Partita" für Orchester gelangte unlängst im Reichssender Stuttgart (mit Übertragung auf 7 andere Sender), im Wiener Rundfunk und im Radio-Straßburg zu erfolgreicher Wiedergabe. Weitere Aufführungen des Werkes sind in Berlin, Göteborg und Leipzig vorgesehen.

Personalien

Prof. Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, ist 65 Jahre alt geworden. Die ihm erwiesenen Ehrungen bezeugen erneut die Wertschätzung, die dem Kulturpolitiker, dem Organisator und Vorkämpfer für eine rechtliche Unterbauung des ganzen Musikstandes und schließlich dem Künstler Raabe von allen Seiten entgegengebracht werden.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Um die Ewigkeitswerte unserer Tanzkunst

Von Richard Litterscheid-Essen

Wichtig für die Beurteilung alles dessen, was heute zur Förderung unserer Tanzkunst geschieht, ist die Entscheidung darüber, als was der Tanz gelten will und gelten soll. Hier schon beginnt der immer verhängnisvollere Widerstreit der Anschauungen. Die Wissenschaftler unserer Zeit haben keine allgemeingültige Lehre über die Tanzkunst durchzusetzen vermocht, und die heutigen Tänzer haben uns nur ganz vereinzelt überzeugende schöpferische Taten geschenkt. Die technischen und inhaltlichen Eigenbröteleien während der Tänzerrevolution in den letzten Jahrzehnten werfen zudem immer noch ihre verwirrenden Schatten in die Gegenwart. Die Geschichte aber hat uns die Überlieferung und Erlebnisnähe großer tänzerischer Leistungen versagt. Was Wunder, daß es viele Menschen und darunter nicht wenige bedeutende Künstler gibt, die den Tanz als große Kunst nicht ernst nehmen!

Allerdings ist diese Beobachtung kaum dazu angetan, eine Klärung zu erleichtern. Es fragt sich überhaupt, ob der richtigen Einschätzung des Tanzes als Kunst damit gedient ist, daß man ihn als eine abhängige, also als eine nicht gleichberechtigte Kunst unter den anderen Künsten verurteilt. Gegen den Vorwurf der sklavischen Bindung des Tanzes an die Musik oder zumindest an eine geordnete Geräuschtechnik könnte immer geltend gemacht werden, daß das Lied des dichterischen Wortes bedarf, die Oper der Handlung, die Malerei der Natur. Niemals sagt die Gemeinsamkeit künstlerischer Materialien und Ausdrucksformen etwas gegen die mögliche Hochwertigkeit und Eigenheit einer Kunst aus. Entscheidend allein ist die Kraft der schöpferischen Leistung, ist ihr Anteil am gesamtkulturellen Leben des Volkes, ist ihre lebenssteigernde, sittliche Wirkung. Auch gegen den Film ist früher geltend gemacht worden, daß er ein Zwitter sei und noch dazu technischen Ursprungs. Wer aber wollte ihm allen Ernstes heute noch seinen Charakter als Kunst und seine längst bewiesene Erfüllung hoher künstlerischer Ansprüche bestreiten?

Eines aber ist am Tanz besonders merkwürdig: obgleich er wahrscheinlich die erste menschliche Ausdruckskunst gewesen ist, stützt er sich unter allen Künsten auf die geringste Überlieferung. Keine großen schöpferischen Leistungen der Vergangenheit, in denen möglicherweise überzeitlich gültige Werte wirksam waren, reichen in die Gegenwart hinein und sind zu neuem Leben zu wecken. Für den Tanz bleibt die Geschichte der Menschheit nahezu stumm. Für alle anderen Künste aber bedeutet sie ein gewaltiges Stück Gegenwart. Nicht nur die ruhenden Künste, Architektur, Plastik und Malerei sprechen aus fernsten Zeiten zu uns, auch die bewegten Künste Dichtung und Musik. Sehr früh schon haben die Menschen für ihre Sprache Schriftzeichen gefunden. Dagegen ist die heute gebräuchliche Musiknotenschrift eine noch sehr junge Schöpfung. Es bedurfte mehrerer Jahrhunderte, um eine allgemein, also übernational verbind-

liche Form zu entwickeln und durchzusetzen. Aber für den Tanz wurde eine entsprechende Schrift noch nicht zur Geltung gebracht. In der Vergangenheit fehlte es an Versuchen nicht. Manche schienen sogar dem Ziele nahe zu kommen. Doch setzte das ungemein komplizierte künstlerische Instrument des Tanzes, der menschliche Körper, einer Schriftsprache einen wesentlich größeren Widerstand entgegen als das nach Tonhöhen und Zeitmaßen wesentlich leichter zu ordnende Tonsystem der Musik. Der Tanz forderte von jeher die umständlichste Zeichensprache. Das war sein Unglück; denn damit war er bisher zur flüchtigsten aller Künste verdammt. Oder war das in Wahrheit seine Bestimmung?

Fast könnte so scheinen, als ob h e u t e dem Tanz tatsächlich keine andere Rolle mehr zufallen sollte. Alle neueren energischen Versuche, eine Tanzschrift zu schaffen und damit wenigstens von jetzt ab die hervorragendsten deutschen Tanzschöpfungen der Nachwelt zu überliefern und von ihnen aus eine allmähliche schöpferische Steigerung zu bewirken, haben keine hinreichende Unterstützung gefunden. Vor allem ging man an der bisher besten Lösung, an der Kinetographie Rudolf v. Labans, vorbei. Es haben sich sogar Stimmen erhoben — und sie wollen ernst genommen werden —, die jede Tanzschrift als formale Bürokratie und Pedanterie ablehnen und hier von völlig „überlebten" Zielen sprechen. Wenn diese Auffassung richtig wäre, würde der Tanz einmal mehr als eine flüchtige Kunst bewiesen sein. Dann wäre tatsächlich das tanzschöpferische Ideal der Tänzerwelt nicht das gültige, vielleicht zeitenüberdauernde abgerundete K u n s t w e r k , sondern die bestenfalls geniale I m p r o v i s a t i o n. Dann entstünde und verginge die schöpferische Tat mit dem Leben der einzelnen Tänzerpersönlichkeit, ja, schon mit dem Augenblick, da sie nicht mehr tanzte und nicht mehr Tanz lehrte. Dann gäbe es keinen Tanz außerhalb des aktiven Tänzers, wie eine Partitur zum „Ring des Nibelungen" auch außerhalb der Bayreuther Festspiele. Dann gäbe es höchstens solange feststehende Tanzwerke, solange eine Erinnerung lebte und solange der Zufall aus einem nie von Fehlerquellen freien Vormachen und Nachmachen so etwas wie eine mündliche und gestische Überlieferung erhielte.

Dieser Form der Überlieferung verdanken wir etwas, worauf wir uns heute bei der inneren Erneuerung und Erstarkung der Tanzkunst besonders fest zu stützen wünschen: die Kenntnis wenigstens einiger echter T ä n z e u n s e r e s V o l k e s. Sie sind für uns die wichtigsten Quellen für die das Studium einer arteigenen tänzerischen Ausdruckssprache. Sie sind neben instinktsicheren Tanzschöpfungen der Gegenwart überhaupt das einzige, in dem sich noch die tänzerische Seele unseres Volkes rein erkennen läßt. Und gerade an den Resten und Trümmern dieser volklichen Tänze erfahren wir den U n s e g e n e i n e r f e h l e n d e n T a n z s c h r i f t ! Sie öffnen uns die Augen darüber, was alles an tänzerischem Kulturgut in den letzten Jahrhunderten verlorengegangen sein muß. Sie widerlegen die graue Theorie, daß sich tänzerische Kunst nur im fortwährenden tänzerischen „Neuschaffen" mit einer höchst fragwürdigen gestalterischen Disziplin wahrhaft ursprünglich erfüllen und auch e r h a l t e n könnte. Denn wo einmal in einer Zeit der tanzschöpferische Born versiegt, muß das schwächere impulsive Neuschaffen langsam zum Niedergang der Tanzkunst in

ihrer Totalität führen, wenn sie sich nicht auf lebendig zu machende, vorbildliche, erhabenere Werke der Vergangenheit stützen kann. Für die Musik könnte einmal eine noch so große schöpferische Leere eintreten: die überlieferten Meisterwerke würden die Macht der Musik trotzdem tragen und würden von ihr zeugen. Für den Tanz dürfte es nie eine schöpferische Leere geben!

Hier also muß in uns die erste Entscheidung fallen: Ist uns der Tanz nur eine zufällige, flüchtige, menschliche Kunstäußerung oder ist er eine gleichberechtigte Kunst? Suchen wir im Spiegel des Tanzes eine Augenblickslaune oder das Bleibende unseres Wesens? Überlassen wir Werden und Vergehen der Tanzkunst dem planlos ungestalteten Schicksal oder wollen wir auch diese Kunst formend meistern wie alle andere große Kunst? Wir könnten noch fragen: ist uns der Tanz überhaupt so viel wert? Aber darauf müßten wir immer antworten, daß erst die Größe seines gestalteten Gehaltes und die Erschütterung, die er in uns auslöst, diesen Wert bestimmt.

Auf alle Fragen hätten wir eine leichte Antwort, wenn wir uns auf die Seite jener leichtgläubigen Theoretiker schlügen, die sich für den Tanz als ungeistige Augenblickskunst entschieden haben. Aber sie werden, wenn nicht durch den gesunden Menschenverstand, so doch durch die wenigen, eindeutig schöpferischen Tänzer unserer Zeit glatt widerlegt; denn diese zeigen an ihren im Sinne wahrster Kunst abgerundeten Werken die über den Augenblick hinaus reichenden Kräfte. Sie sind heute noch darauf angewiesen, ihre Arbeiten selbst zu tanzen, wenn sie sie über den Tag hinaus retten wollen. Sie können keinen tänzerischen Regieeinfall verwirklichen, wenn sie ihn nicht zufällig mit einer sehr guten und folgsamen Tanzgruppe einstudieren können; und fällt nur ein Gruppenmitglied plötzlich fort, ist schon der Bestand des Ganzen gefährdet. Da kann auch der Film nicht helfen; denn er setzt nicht das schriftlich fixierte, sondern das fertig einstudierte Tanzkunstwerk voraus, und auch dann noch bleibt ein ungenauer und unzureichender Spiegel. Wieviel bedeutende tänzerische Werke müssen völlig unaufgeführt bleiben, weil das Instrument ihrer Verwirklichung fehlt! Der Dichter greift zum Schreibblock, der Musiker zum Notenblatt, aber der Tänzer ...?

Es liegt in der körperlichen Natur des Tanzes, daß seine Ausübung im wesentlichen eine Sache der Jugend geblieben ist. Aber wohlgemerkt: seine Ausübung! Seine Gestaltung brauchte es nicht zu sein! Hier setzt häufig der grundlegende Denkfehler ein: der Tänzer hört in einem Alter auf, Tänzer zu sein, in dem der in anderen Künsten Schaffende erst zur völligen bildnerischen Reife heranwächst. Weil es in der Regel für alterde Tänzer keine Möglichkeit reiferer Wirkung gibt, haftet der Tanzkunst meist jenes eigentümlich Unfertige, Unreife an, das ihn so sehr hinter den anderen Künsten zurückstehen läßt. Ist es aber wirklich wahr, daß der nicht bloß (wie der Schauspieler) reproduktive, sondern auch der produktive Tänzer aufhören muß, Schöpfer zu sein, wenn er nicht mehr tanzt?

Nein, man unterschätze den durch Jahrhunderte gehenden Ruf nach einer brauchbaren Tanzschrift nicht! Er ist nicht der fromme Wunsch einiger trockener Theoretiker, sondern immer noch der Ruf der Praktiker, und zwar immer der in Minderzahl

befindlichen Praktiker, die sich einer ernsten und hohen künstlerischen Aufgabe bewußt sind, und die nicht bloß drauflos hüpfen wollen, wie ihnen gerade zumute ist. Dieser Ruf ist auch nicht der hysterische Schrei abgesägter, weil ideenloser Ballettmeister. Er hat einen viel tieferen Ursprung: den der wahren gestalterischen Leidenschaft. Immer waren es die Genies der Tanzkunst, die nach der Tanzschrift riefen, nicht bloß die armseligen Theoretiker! Welcher an die Zukunft des Tanzes denkende, einsichtige Mensch vermöchte diese Zeichen mißzuverstehen!

Da bleibt es nur noch eine offene Frage, ob mit dem ernsten, langen Studium der Tanzkunst die Erlernung einer Tanzschrift zu verbinden sei. Es gibt ja unbegreifliche Auffassungen, nach denen solche Mühe eine törichte und nicht wünschenswerte Belastung des unbeschwerten Tänzergemütes bedeuten soll. Aber seit wann ist die Erlernung der Notenschrift eine Belastung für den Musiker? Sollte die junge Tanzschülerschaft geistig zu unfähig sein, eine Zeichensprache ihrer eigenen Kunst, in der sie doch zur Darstellung höchster menschlicher Leidenschaften und ganz großer Ideen berufen sein soll, mühelos zu beherrschen? Oder soll allen Ernstes behauptet werden, daß das Gros der Tanzkünstler, der Schaffenden und der Nachschaffenden, an Intelligenz und Ursprünglichkeit eine ganze Klasse unter den Vertretern der anderen Künste steht? Hat überhaupt eine Schrift, die von der lebendigen Kunst ausgeht und die wieder in sie einmündet, etwas mit pedantischer Theorie zu tun? Läßt sie denn nicht immer noch die notwendige Freiheit zu lebensvoller Interpretation zu? Wo könnte sie sich so starr auswirken, daß sie nur noch die Maschine benötigte? Wie sehr stützen sich alle Darsteller des Hamlet immer auf den gleichen Text des Schauspiels und wie vielfältig zaubert die Deutung seines Inhalts durch die lebendigen, darstellerischen Persönlichkeiten die von Shakespeare gesehene Gestalt auf die Bühne!

Pedantische Festlegung? — Wer das von der zu schaffenden Tanzschrift sagt, hat den Sinn keiner kunsttänzerischen Schriftsprache verstanden!

Ein überlebtes Ziel? — Wer das behauptet, weiß nicht um die Not des ernsten Tänzers, der wirklich ein Künstler ist!

Aber wer glaubt, daß es für den führenden Tänzer wichtiger ist, statt einer Tanzschrift gar die Musiknotenschrift zu lernen, um Partituren zur Beurteilung von tänzerischen Musiken lesen zu können, sollte sich erst einmal darüber unterrichten, wie schwer das Musikstudium für den Musiker selbst, geschweige für den Tänzer „nur so nebenbei" ist! Wir möchten wohl wissen, wieviele Musiker und Musikpädagogen nicht nur im Konzert Partituren „mitlesen", sondern auch ohne Klang, nur innerlich hörend, lesen können! Wenn das der Tänzer lernen soll, so fragen wir, wie er dann auch noch Tanzen lernen soll?

Doch sind das nur vereinzelt anzutreffende Anschauungen. Die Praxis, die aktuelle und zukunftweisende Praxis, sieht anders aus. Schöpferische Erschließung der Zukunft ist immer unbequem. Gedankenlose Weiterführung der Vergangenheit ist immer nur bequem. Aber Unbequemes ist nicht darum plötzlich vielleicht „überlebt", weil es unbequem ist! Schöpferische Tänzer (wohlgemeint: schöpferische

Tänzer!), die nicht ehrlich um eine Verewigung ihrer Kunst ringen, sind entweder keine echten Künstler oder sie halten nicht viel von ihrer Kunst oder sie sind ganz einfach dumm. In allen drei Fällen aber haben sie nicht mitzureden, wo es um einen so wichtigen Vorgang wie um die gültige Erhöhung einer ganzen Kunst geht, zumal wenn sie das edelste Ausdrucksinstrument verlangt, das unsere Welt kennt, die menschliche Erscheinung selbst. Die künstlerisch gehobene menschliche Erscheinung ist nicht bloß materielle Körperlichkeit, sondern auch Geist. Jawohl, auch Geist! Aber das sollte eigentlich selbstverständlich sein!

Aus der Geschichte der Tanzschrift

Von Rudolf Sonner - Berlin

Die Versuche, den Tanz, die flüchtigste aller Künste, in seinem Bewegungsablauf mit Hilfe entsprechender Sigel und Zeichen schriftlich festzuhalten, gehen zurück bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts.

Die älteste uns erhaltene Tanznotation ist das Tanzheft der Margarete von Österreich, der Tochter von Maximilian I. und der Maria von Burgund. Den genauen Zeitpunkt der Entstehung dieser Handschrift kann man heute nur mehr vermuten. Fritz Böhme nimmt an, daß dieses Tanzheft bereits im Besitze der Mutter Margaretens gewesen sei und datiert seine Entstehung in das Jahr 1500. Marchal und van den Gheyn lassen den Spielraum etwas weiter und verlegen die Entstehung in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts. Nach Margaretes Tod im Jahre 1532 ging das Tanzbüchlein in den Besitz der Maria von Ungarn über. Als diese 1558 starb, gelangte es in die Hände Philipps II. Heute ist es im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Brüssel. Ernest Closson hat es in Faximiledruck neu herausgebracht und mit einem Vorwort versehen. Vor ihm schon veröffentlichte Reiffenberg im Jahre 1829 den Inhalt dieses Tanzheftes.

Das Original, das heute zwar einen stark mitgenommenen Eindruck macht, verrät trotzdem noch den Glanz früherer Herrlichkeit. Es hat kleines Querformat, ist eingebunden in roten Damast und trägt auf der Innenseite des Deckels Margaretes Wappen. Auf schwarzem Papier ist in Gold- und Silberschrift Musik und Tanz notiert, und zwar ist die Musik in den damals üblichen Noten, der Tanz in Buchstaben geschrieben.

Das zweite Werk, das Tanzschrift aufweist, ist 1533 in Lyon erschienen und trägt einen in latinisiertem Provenzalisch abgefaßten Titel: Antonius de Arena provençalis, de bragardissima villa soleriis ad suos compagnanes, qui sunt de persona friantes, bassas dansas et branlos prachicantes, nouvellos quam plurimos mandat. Arena verwendet dieselben Abkürzungen, wie sie das Tanzheft der Margarete wiedergibt. Die von ihm angewandten Zeichen werden von ihm kurz erklärt, während die Einleitung zum Tanzheft der Margarete sich nur über den basse danse aus-

läßt, ohne sich auf weitere Deutung der Tanzsigel einzulassen. Aus dieser Tatsache zieht Böhme den Schluß, „daß die Aufnotierung von Tänzen mit Buchstaben damals so bekannt und üblich gewesen sein muß, daß es keiner weiteren Erklärung bedurfte". Arena zitiert einen Bartolus, der vor ihm in derselben Weise Tänze veröffentlichte.

Thoinot Arbeau, der 1588 seine Orchésographie zu Langres unter dem Pseudonym Jean Tabourot herausgab, hat aus erzieherischen Gründen seine Tanzschrift vereinfacht. Die Art, wie er die Tänze wiedergibt, ist weniger als Tanzschrift, denn als abgekürzte Beschreibung anzusehen. Er faßt das im Vergehen Begriffene noch einmal systematisch zusammen.

Bald aber genügte eine schriftliche Festlegung der tänzerischen Bewegungsphasen nicht mehr. Man ging darüber hinaus dazu über, auch den Weg festzulegen. Die Fläche, auf welcher der Tanz sich abspielt, wird raumfigürlich aufgeteilt. Fabritio Caroso wie auch Cesare Negri steigern die Variationsmöglichkeiten der Tanzwege und -schritte. Aber auch ihre Versuche, dem Tanz die Dauer eines geistigen Wertes zu geben, scheiterte noch an der Unzulänglichkeit der Mittel.

Beauchamps griff wieder zurück auf die einfache Methode von Arbeau. Für die von ihm vorgenommenen Verbesserungen soll er von Ludwig XIV. 1662 zum directeur de l'académie de la dance ernannt worden sein. Worauf seine Neuerungen beruhten, konnte bisher leider noch nicht festgestellt werden.

1682 erscheint von Père Menetrier: „Des ballets ancienses et modernes". Er zeichnet nicht den Weg des tänzerischen Fortschreitens auf, sondern gibt lediglich die horizontale Bewegung an.

Mit Feuillet, der 1699 in Paris seine neue Tanzschrift veröffentlicht, kommt ein neues Wesensmoment in die Tanzschrift. Bisher hatte man sich begnügt, die Abfolge von Bewegungen aufzuzeichnen, später den horizontalen Weg, nun aber sah man ein, daß auch die vertikale Bewegung des Tänzers nicht übergangen werden konnte. Bleibt auch bei Feuillet der Schwerpunkt der Tanzschrift immer noch auf der horizontalen Linie, so versucht er nun, auch die Art der Fortbewegung schriftlich festzuhalten. Er überläßt das Wie der Bewegung zwischen zwei notierten Stationen nicht mehr der improvisatorischen Kunst des Tänzers, sondern stellte sich die Aufgabe, auch dieses Zwischenstadium festzuhalten. Es gelingt ihm, graphisch darzustellen, die Positionen, aus welchen heraus der Tanz beginnen soll, Schritte, Sprünge, Bewegungen der Knie, der Arme und des Kopfes, Richtungsbewegung, Tempo usw. War mit dieser seiner Schrift auch noch nicht der letzte Grad der Vollkommenheit erreicht, so bot sie doch immerhin die Möglichkeit, tänzerische Bewegungen in Schriftzeichen festzuhalten.

Feuillet hatte seine Tanzschrift geschaffen im Hinblick auf ihren Gebrauch für das Ballett, nun aber übernimmt sie Dufort zur Festlegung des Gesellschaftstanzes. 1728 erscheint in Neapel sein „Trattato del Ballo".

1762 tritt Carl Christoph Lange mit einem neuen Versuch vor die Öffentlichkeit. Auch er notiert Gesellschaftstänze. Seine Tanzschrift verzichtet auf eine Vielfalt von Sigeln,

um dafür Klarheit und Übersichtlichkeit einzutauschen. Lange gibt nur sozusagen Andeutungen und überläßt das meiste dem improvisatorischen Geschick des Tänzers. Seine Tanzschrift ähnelt der Art, wie man in jener Zeit Musik niederschrieb. Der Komponist jener Zeit verzichtete auf eine genaue Festlegung des musikalischen Geschehens. Er überlieferte in seinen Noten gewissermaßen nur ein Skelett, dem erst durch die Aufführung Blut und Leben gegeben wurde. Dem Ausführenden blieb ein weites Feld eigenschöpferischer Betätigung. Aus der Stimme des bezifferten Basses schuf er neue improvisierte Tongebilde. Die einfach notierte Melodie wurde je nach Laune und Fähigkeit ausgeziert. So auch die neue Tanzschrift. Nur das wesentliche wird aufgezeichnet. Das zu Ergänzende bleibt dem Tänzer überlassen. Es lag an ihm, die Linie des großen Ablaufs eigenschöpferisch zu formen.

Die Mittel, die es Feuillet ermöglichten, die Evolutionen eines Balletts graphisch darzustellen, mußten nun, da es galt, den Weg für eine Vielheit von Tanzpaaren festzulegen, der neuen Art angepaßt werden. In seinem „Trattato di Ballo" (1779) weicht Gennaro Magri insofern vom Feuilletschen System ab, als er den Weg vorzeichnet, die Haltung der Arme notiert, Pausen angibt, Figurenwechsel deutlich macht, indessen aber auf eine Wiedergabe der Beinstellungen verzichtet. Hier zeigte sich in aller Deutlichkeit, daß Einfachheit den unendlichen Vorzug der Klarheit gewährleistete.

Noch war das Ideal einer Tanzschrift nicht erreicht, die sich wie das Libretto einer Oper der Musik angleicht. Der Ballettmeister Arthur Saint-Léon nimmt mit seiner „Steno-Choreographie" eine grundsätzlich neue Stellung ein. In der Vereinigung von Grundriß, Aufriß und Notenschrift sieht er die Möglichkeit der Verwirklichung einer Tanzschrift. Das fünflinige Notensystem wird herangezogen. Darin werden alle Bewegungen der Beine am Boden notiert. Sprünge in die Luft und andere ähnliche Dinge stehen auf den oberen Linien. Über die Haltung des Körpers und der Arme geben die auf einer hinzugefügten sechsten Linie stehenden Zeichen Auskunft. Die Akzidentien bestimmen ausführlicher die Positionen, deren Anfänge in Zahlen angegeben werden. Bei Hebung wird deren Größe mit Buchstaben bestimmt. In dieser Tanzschrift ist alles aufgeboten, was sich im Verlauf der vorangegangenen Jahrhunderte herausgebildet hat. Das wichtigste aber ist an dieser Schrift die Möglichkeit der Aufzeichnung der Einzelbewegung des Tänzers, mit anderen Worten, die schematische Wiedergabe des Aufrisses.

Hier setzte Zorn mit einer neuen Methodik der Tanzschrift ein. Über verschiedene Versuche hinweg kam er schließlich zu einer lediglichen Wiedergabe der Mechanik der Beine. Seine Tanzschrift wirkt wie die Abfolge der Bilder einer Zeitlupenaufnahme. Verwandt mit seiner Art der Tanznotation sind die Schriften von Blasis, Freising, Klemm und Théleur.

Immer aber war noch keine Schrift für den Tanz gefunden, die fähig gewesen wäre, so den Geist des Werkes widerzuspiegeln, wie etwa die Schrift der Sprache oder wie die Notation der Musik, welche die wesentlichen Werte als unantastbaren Untergrund abgab. Rudolf von Laban gelang es, nach einer 30jährigen Forschungsarbeit und

einer fast ebenso langen Verzugszeit der Öffentlichkeit eine Tanzschrift zu überreichen, die den zeitlichen Ablauf des Tanzes mit einer den Bewegungen angepaßten Schrift sinngemäß festlegt. Über die Aufgaben und Möglichkeiten der Tanzschrift hat er sich folgendermaßen geäußert: „Tanzschrift soll nicht nur geistiges oder leibliches Bewegungsgut festhalten und konservieren. Tanzschrift hat auch die Aufgabe, die immanenten Bewegungsgesetze so umfassend zu repräsentieren, daß die Tanzkomposition und die allgemeine Bewegungsordnung einen Stützpunkt und Leitfaden an ihr hat." Die Tanzschrift hat nach seiner Meinung zwei Aufgaben zu erfüllen, einmal die Folge der Tanzbewegungen festzuhalten und dann „den Bewegungsvorgang durch Analyse zu präzisieren". Notiert wird in das fünfzeilige Notensystem. Rechts und links der Mittellinie wird der Stand der Füße aufgezeichnet. Die nächsten äußeren Zwischenräume enthalten die Bewegung der Beine in der Luft. Außerhalb des Liniensystems, aber diesem noch eng angeschlossen, sind aufgezeichnet die Bewegungen der Arme und des Oberkörpers. Armbewegungen, bei denen der Körper sich nicht irgendwie mitbewegt, werden vom Liniensystem abstehend geschrieben. Als Pausenzeichen dient ein Kreis. Ist zwischen den Schrittzeichen ein Zwischenraum freigelassen, so ist damit der Sprung zum Ausdruck gebracht. Zeichen für Richtung, Drehung, Wendung usw. ergeben sich aus der jeweiligen Form der bereits genannten Zeichen. Besondere Zeichen bestimmen die Haltung der einzelnen Finger, der Ellbogen, des Handgelenkes, der Hüfte, der Knie usw. Je nachdem die Zeichen schwarz, schraffiert oder weiß sind, geben sie Bewegungsrichtungen nach oben, unten oder nach einer mittleren Ebene an. Der relative Zeitwert ergibt sich aus der Länge oder Kürze des Sigels. Durch symmetrische Teilung, die dem Liniensystem der musikalischen Notation eigen ist, können Bewegungen der linken oder rechten Körperhälfte bis ins kleinste klar und eindeutig festgelegt werden. Aus demselben Grund ist es auch möglich, polylineare Bewegungsabläufe in der Schrift festzuhalten. Das Grandiose der Labanschen Tanzschrift besteht darin, daß sie sich auf drei Zeichen zurückführen läßt. Alles andere sind Hilfsmittel der Phrasierung und der Dynamik. Damit ist ein Werkzeug geschaffen, das nicht nur den Gesamtablauf einer großen tänzerischen Kurve in sich aufzunehmen vermag, sondern, was viel bedeutungsvoller ist, jede noch so kleine Bewegung des Körpers oder seiner Extremitäten in jedem Augenblick zu überwachen gestattet.

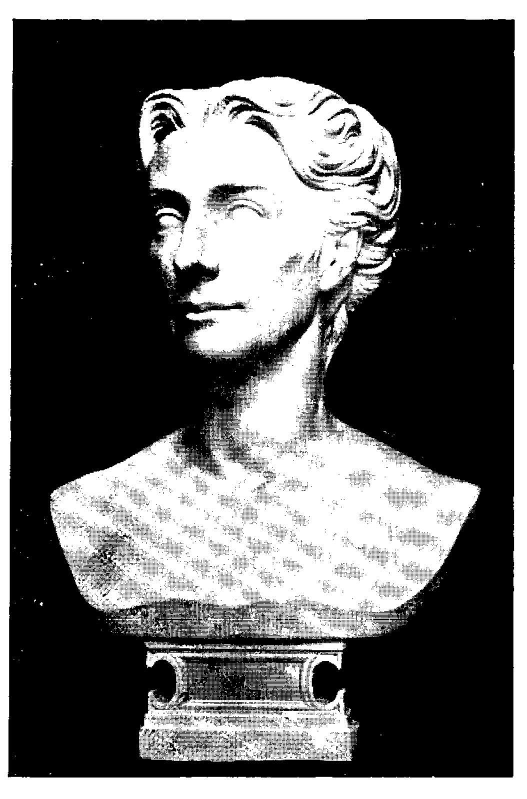
Wenn wir heute aus unserer Weltanschauung heraus manches am Schaffenswerk Labans ablehnen müssen, seine Tanzschrift ist und bleibt eine Leistung, die wir uneingeschränkt anerkennen; denn sie ist brauchbar und hat sich in der Praxis bewährt. Sie abzulehnen, bedeutet ihre Zweckmäßigkeit verkennen. Die völlige Brauchbarkeit der Labanschen Tanzschrift ist vor neun Jahren anläßlich des Tänzerkongresses in Essen von allen anwesenden Ballettmeistern anerkannt worden. Es sind auch heute wieder Stimmen laut geworden, welche die Wichtigkeit der Tanzschrift erfaßt und erkannt haben und die den ehrlichen Mut haben, für sie entschieden einzutreten. So hat Richard Litterscheid die kategorische Forderung erhoben: „Man wird sich dazu entschließen müssen, der Niederschrift von Tanzkunstwerken und der Ausbildung der Tänzerschaft zur Fähigkeit, solche Niederschriften zu lesen und tänzerisch auszudeuten, die aller-

Zu Cosima Wagners Gedächtnis

(Geboren am 25. Dezember 1837)



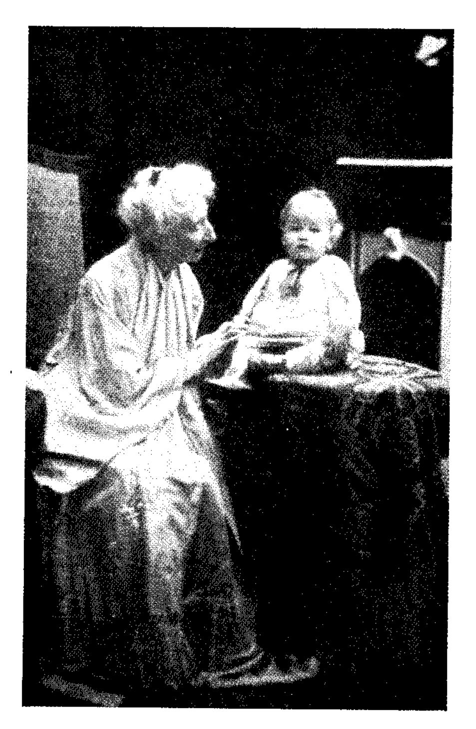
Cosima Wagner um 1870



Cosima Wagner
Büste von H. Kietz



Cosima und Siegfried Wagner 1910



Cosima mit ihrem Enkel Wieland 1918



Auf der Treppe von Wahnfried 1882



Wagners Überführung nach Wahnfried, Bayreuth, Februar 1883

höchste Aufmerksamkeit zuzuwenden." Zu Recht hat Marion Ladwig darauf hingewiesen, daß die eigentliche Entwicklung der Musik erst einsetzte mit der Notenschrift, die eben die Musik von der persönlichen Improvisation und der mündlichen Überlieferung löste und zu einer festgegründeten Kunst werden ließ. Auch der Tanz rückt nun durch die Möglichkeit der Tanzschrift in die absolute Sphäre künstlerischen Geschehens.

Der ideale Liedbegleiter

Ein paar Regeln, angeregt durch eine höchst lehrreiche Unterhaltung mit Michael Raucheisen

Von Alfred Burgartz-Berlin

Zunächst einmal muß das ideale Begleiterideal Klavier spielen können. Aber das versteht sich von selbst. Es ist leider nicht immer so. Manchmal wird dieses Metier der Begleitung von frisch in die Laufbahn hinausdrängenden Kunstjüngern betrieben, die noch nicht die Reife für einen eigenen solistischen Abend besitzen oder nicht den Geldbeutel zur Finanzierung desselben haben. Manchmal vermeint man, der da droben sei ursprünglich Organist gewesen. Es fehlt ihm nämlich jegliche noble Nuancierung. Die Rundfunkspieler, die ganz andere akustische Verhältnisse gewohnt sind, müssen sich im Konzertsaal bedeutend umstellen. (Manchmal gelingt es herrlich.) Dann gibt es noch Kapellmeisterspieler und solche, die mehr als selbstlos verschwinden, einfach nicht vorhanden sind. Beide sind nicht die richtigen.

Der richtige Begleiter ist der, der schon eigentlich weiß, was los ist, wenn der Sänger oder die Sängerin sein Zimmer betritt (bei Prominenten wird der weniger berühmte Begleiter mit dankbar-höflichem Blick das vereinbarte Zimmer betreten). Es wird zuerst über die ausgewählten Lieder gesprochen werden. Hier muß sich der Begleiter ausweisen, daß er eine souveräne Literaturkenntnis besitzt. Am besten schafft er sich frühzeitig einen eigenen Notenbestand an, in dem er bald völlig zu Hause ist. Er muß über die Lieder in ihrer Originalstimmlage Bescheid geben können und manchmal vor einer Übertragung in eine andere Stimmlage warnen. (Prominente tun dergleichen ja nie, weil es als unkünstlerisch gilt, manchmal ist eine solche Übertragung auch nicht ohne Klippen für die Stimme, obschon auch solche Ausgaben von den Verlegern auf den Markt geworfen werden.) Der gute Begleiter wird weiterhin — und er kann es um so mehr, je mehr e r eine Autorität ist — die Vortragsfolge mitberaten. Der Erfolg des Abends wird davon sehr abhängen. Man kann nicht ein Kunterbunt auftischen (obschon es auch einen Eintopf von Liedern aller Stilarten und Arien zuweilen gibt). Man wird fein säuberlich trennen: die dramatischen und eigentlich lyrischen Gattungen, man kann vielleicht eine kokette Gruppe einschieben oder an den Schluß stellen. Man kann die Komponistennamen chronologisch bringen oder sie in bezug auf Modernität oder Wirkung steigern. Hier überall muß der Begleiter nicht nur feinen Takt und Beschlagenheit an den Tag legen, er muß auch über die angeborene eindringliche Psycho-

logie verfügen, um eventuell auch einer Primadonna, weil es nicht zu ihr paßt, von einem bestimmten Lied abzuraten. Im Verlauf des Probens wird er sich darüber völlig klar werden.

Vor dem Konzert, im Künstlerzimmer, kommt der Begleiter (wenn er noch kein Routinier ist) häufig in eine ungeahnte Schwierigkeit. Er soll nämlich, weil kein Flügel im Künstlerzimmer steht, seinem Solisten das A oder den ersten Einsatz angeben. Also muß oder müßte der Begleiter das absolute Gehör besitzen. Das kann, wie man weiß, systematisch erzogen werden. Die dümmsten Dalcroze-Schülerinnen vollbrachten mit dem absoluten Gehör Wunderdinge. Im allgemeinen muß man es aber den Gesangsbeflissenen nachrühmen, daß sie ihr A bei sich tragen. Beim Begleiter selbst muß der Unentbehrliche am Flügel Hunderte von Dingen beobachten. Er muß seinen Klaviersatz ebenso plastisch gestalten wie der Sänger seinen Part, und doch darf er diesen nicht überflügeln und ihn nicht totdrücken. Er darf ihn auch nicht zurückhalten. Man verlangt gerade von dem heutigen berufsmäßigen Begleiter ein besonders geschliffenes Stakkato und ein bezauberndes Legato. Die Tonmalereien und Illustrationen besonders des neuzeitlichen Liedes sind psychologisch so wesentlich in das kleine Tondrama oder das kleine Tonlustspiel eingegliedert, daß sie das, was die Stimme später bringt, schon ganz klar anzeigen müssen. Oder die Klavierfiguren gehen mit der Stimme mit oder sie sind eine seelische Ausschwingung. Der Spieler muß dabei sich auch stets vor Augen halten, was dem Klavier eigentümlich ist. So gelangt er dazu, Orchesterfarben, die ihm vorschweben, klavieristisch umzudeuten. Wenn der Sänger schon eine Kantilene breit herausstellt, wird der Begleiter zur gleichen Zeit dieselbe nicht dick unterstreichen. Er kommt ja schon wenige Takte danach, wenn die Stimme schweigt, zu seinem Recht. Der Begleiter wird überhaupt darauf sein Augenmerk richten, rechtzeitig die Hand von den Tasten abzuziehen, wenn dies notwendig ist. (In allen diesen Finessen und Erfahrungsgrundsätzen ist Michael Raucheisen unübertroffener Meister, und man tut gut, ihn daraufhin einmal zu studieren.) Ebenso wie der lockere Anschlag spielt auch die Pedalisierung bei dem Begleiter eine wichtige Rolle. Nicht minder die Stärke des Anschlags. Manche glauben — und man kann das oft in Laienkreisen hören —, daß der Begleiter leiser spielen müsse. Das ist Unsinn. Im Gegenteil: die Stimme muß, damit sie richtig im Raume steht, entsprechend grundiert sein, und der moderne Klaviersatz verfügt ja auch über so außerordentliche Spannweiten nach oben und unten, daß man die Stimme gleichsam in Gold fassen kann. Ein Trick, den man lernen muß, sind die sogenannten H i l f e n. Nehmen wir an, ein Ton des Sängers oder der Sängerin sitzt nicht gut, dann wird sich der Begleiter in den Vordergrund schieben, um die Aufmerksamkeit des kritischen Publikums von dem Mißgeschick abzulenken. Erstrahlt umgekehrt die Stimme in schönstem Glanz, dann, sorgsamer Begleiter, lasse deinem Partner restlos den Vorrang! (Gelegentlich werden solche Hilfe auch vorher verabredet.) Und die Schlüsse darf der Begleiter vor allem einer Gesangsprominenz nicht verpatzen. Gesetzt, der Sänger singt noch und der Begleiter ist fertig, so darf der letztere nicht vorzeitig die Arme sinken lassen. Dies raubt schon etwas von der noch herrschenden Stimmung. Sänger und Begleiter

müssen vielmehr gerade am Ende besonders angespannt sein, denn der letzte Eindruck bedeutet alles. Gerne wird sich der Begleiter opfern, wenn in das Nachspiel des Klaviers der Beifall hineinprasselt, obschon dies ja stets ein künstlerischer Verlust ist. — Von Raucheisen weiß übrigens jedermann (und die Gesangswelt ist ihm dankbar), daß er Meister im Transponieren ist. Diese Fertigkeit muß der Begleiter emsig üben, denn es kann der Fall sein, daß eine Sängerin, weil sie nicht disponiert ist, das ganze Lied um einen Ton tiefer fordert. Und es soll sich auch schon ereignet haben, daß Sänger einen Augenblick lang das Gedächtnis im Stich läßt. Hierfür ist der gute Begleiter mit noch einer Eigenschaft gewappnet: der Fähigkeit zur Improvisation. Er wird ein, zwei Takte in Gottes Namen denn etwas vortäuschen und rasch versuchen, seinen Partner wieder auf die vorgeschriebene Bahn zu bringen.
Wie man sieht: das Begleiten am Flügel ist ein reiches Feld zur Entfaltung von Tugenden, und **der** Begleiter ist der am allermeisten geschätzte, der nicht nur an den Tasten seinen Mann stellt, sondern auch das warme Kollegenherz im Leibe trägt. Er wird in der Pause die Sängerin oder den Sänger ermuntern, er wird gerne die Lobesworte noch etwas übertreiben, weil er weiß, daß dies das Selbstgefühl anstachelt und zaghaften oder mißmutigen Solisten das Vertrauen wiedergibt. In der Kunst ist ja auch das menschliche Mitgefühl so wertvoll.

Hans Uldall

Ein deutscher Komponist

Von **Erich Schütze**-Berlin

Als sich in der Nachkriegszeit die zersetzenden Einflüsse im Kunstleben immer stärker geltend machten, überfiel den wirklich deutsch und gesund empfindenden Teil der Schaffenden eine tiefe Niedergeschlagenheit. Es widerstrebte ihnen innerlich, sich dem Hexensabbat der verschiedensten Richtungen und -Ismen anzuschließen. Sie faßten die Kunst immer noch als Mission im Dienste einer höheren Idee auf. Nun mußten sie zusehen, wie das Schaffen mehr und mehr zum seelenlosen Produzieren herabgewürdigt wurde, wie sich unter einem Mäntelchen von Kunstsinn und Kunstpflege vielfach übelster Kunstbetrieb und gewinnsüchtige Interessenwirtschaft verbargen. Gewissenlose Mitläufer, die sich auch deutsch nannten, gab es genug. Die kleine Schar, die aus Blut und Instinkt heraus Abwehrstellung bezog, wurde wenig beachtet. Für sie versank eine Hoffnung nach der anderen. Aus der lähmenden Unsicherheit riß sie der Ruf des Mannes, in dessen Wesen sich eine seltene Verbundenheit politischer und künstlerischer Energien offenbarte. Die Vereinsamten schöpften neue Zuversicht. Sie traten wieder hervor, schlossen sich mit Gleichgesinnten zusammen, besannen sich auf die natürlichen Bedingtheiten aller Kunstübung und fühlten sich zu neuem Schaffen angetrieben.
Die Gruppe von Künstlern und Kunststudierenden, die sich in Berlin um die Fahnen Adolf Hitlers scharte, war nicht sonderlich groß. Gerade hier sah sich fast die gesamte Künstlerschaft von den Fangarmen einer artfremden Clique umklammert. Der kleinen

Schar der Unentwegten, Sichnichtbeugenden schloß sich 1928 Hans Uldall an. Veranlagung und Herkunft mußten ihn zu entschiedener Auseinandersetzung mit den umwälzenden Fragen der Zeit führen. In dem Flensburger Kaufmannssohn regte sich väterlicherseits schleswigsches Bauern-, mütterlicherseits friesisches Handwerkerblut. (Der bäuerliche Stammhof im nördlichen Schleswig — an Dänemark abgetreten — war bis 1875 im Besitz der Familie und trägt noch heute den Namen Uldallhof.) Seine empfängliche Künstlernatur ließ ihn die ganze Tragweite des kulturellen Umbruchs spüren.

Für die Musik hatte er sich früh entschieden. Nach dem Abitur studierte er zwei Jahre bei Hugo Kaun, drei Jahre als Meisterschüler der Akademie der Künste bei Georg Schumann, promovierte 1927 in Marburg mit der Dissertation „Das Klavierkonzert der Berliner Schule" (erschienen bei Breitkopf & Härtel) und war als Kapellmeister an verschiedenen Theatern tätig. Daneben erwuchsen aus unmittelbarem Schaffensdrang heraus verschiedene Werke, Theatermusiken für den praktischen Gebrauch, ein Scherzo für Orchester, „Aphorismen" für Orchester, eine „Tanzszene" für Orchester, eine geistliche Kantate für Chor und Orchester, ein „Tedeum" für Doppelchor und Orchester, eine Klaviersonate, zwei Streichquartette, ein Oktett für Bläser, Lieder, A-cappella-Chöre und Klavierstücke. Die meisten Werke wurden mit Erfolg aufgeführt. Aber im Marktgeschrei der Neutöner und Musikexperimentiker erging es Hans Uldall wie vielen anderen, die auf gediegener Grundlage arbeiteten: Er mußte sich mit einem bescheidenen Komponistendasein „am Rande der kulturellen Heerstraße" begnügen. Nachhaltiger Erfolg blieb ihm versagt.

Kein Wunder, daß sich beim Ruf „Morgenrot, Deutschland!" auch in ihm neue Kräfte regen. Er sieht neue Aufgaben und wird sich seiner ihm gemäßen Art bewußt. Wie mancher andere findet er erst jetzt die ihm vorgezeichnete Linie und den seinem Wesen entsprechenden Schaffensimpuls.

Richtschnur seiner Arbeit wird ihm der Dienst an der Gesamtheit, am Volk. Dem „l'art pour l'art"-Standpunkt stellt er eine von verpflichtendem Ethos erfüllte Haltung entgegen. „Volksverbundene Kunst" lautet seine Parole. Leider wird mit diesem Schlagwort viel Mißbrauch getrieben. Das seichteste Salonstück, der minderwertigste Schmachtfetzen wird dem Volke als erfrischende kulturelle Gabe vorgesetzt. Und doch gilt das Wort: Das Beste ist für das Volk gerade gut genug. Man kann unbeschwerte, gelöste Musik bieten, ohne trivialem Geschmack entgegenzukommen. Auch der einfache Mann zeigt ein sehr feines Gefühl für das, was als allzu billige Unterhaltungskunst zu werten und daher abzulehnen ist. Hier stellt sich Hans Uldall schützend vor die Untergrabung des guten Geschmacks gerade in den Fragen der Volksmusik. Auf die Haltung kommt es an, nicht auf die „Eingänglichkeit".

Mit den Werken, die nach dem Erlebnis des großen Umbruchs auf neuer Schaffensbasis entstehen, beweist er es durch die schöpferische Tat.

Da sind zunächst die Niederdeutschen Bauerntänze für Orchester. (1933, wie alle späteren Orchesterwerke bei F. E. C. Leuckart, Leipzig, erschienen.) Charakteristische alte Volksmotive werden hier in freier, doch kunstmäßiger Bearbeitung

lebendig. Ein Bauernmarsch von erfrischender, handfester Natürlichkeit klingt auf. Andere Sätze schildern in realistisch-humorvoller Art ländliche Szenen: Leere Streicherquinten werden von einem vergnüglichen Improvisieren der Holz- und Blechbläser umrankt (Einspielen der Instrumente), in das derb-gemächliche Stapfen eines $^{2}/_{4}$-Tanzrhythmus mischen sich übermütige Triolenläufe und kecke Fanfarenrufe. Dank seiner natürlichen, doch künstlerischen Haltung fand dieses Werk sofort beifällige Aufnahme. Seine Qualität bewährte sich auch bei der bald einsetzenden und noch immer anhaltenden Überproduktion von sog. Bauernmusiken.

Im Zuge der Neuorientierung erfuhr die Blasmusik verstärkte Geltung. Hans Uldall war einer der ersten, der ein neues, wertvolles Werk vorlegte. Seine Musik für Blechbläser und Schlaginstrumente (1935) erklang bereits auf verschiedenen Musikfesten der letzten Jahre. Die einleitende „Hanseatische Turmmusik" gemahnt im dorischen Melos der feierlich deklamierenden Hörner und Trompeten und in seltsam schwebenden Begleitklängen an alte Gebrauchsformen der Spielmusik. Charakteristisch tritt nach einem rhythmisch belebteren Wechselspiel ein harmonisches Ausschwingen über gleichbleibenden Grundbässen hervor. Ein „Tanzstück" wirkt trotz der Bläserbesetzung schlicht und leicht getupft, das gemächliche „Drehen" wird durch einen Sechzehntelrhythmus in den Flügelhörnern reizvoll belebt. Im abschließenden „Kriegsmarsch" steigert sich ein lustiges Wechselspiel von Signalmotiven über einem rhythmischen Orgelpunkt der Trommel zu einem straffen Marschstaccato, das den Eindruck des Näherkommens erweckt. Aus der klaren, erzenen Stimmigkeit dieser Musik spricht aufgeschlossenes, zeitnahes Empfinden.

In einen sinfonisch erweiterten Rahmen ist das festliche Orchesterstück „Auftakt zur Tat" gespannt (1936). Aus erregenden Rufen und Motiven spricht wacher Angriffsgeist. Ein eigenwillig konstanter Rhythmus erhält durch anfeuernde Aufschwünge immer neue Impulse und verdichtet sich zu atemlos stürmischem Vordringen. Es ist kennzeichnend für die norddeutsche Wesensart des Komponisten, daß er überstaute Klangballungen nicht liebt. Ein zuchtvoll ernster, künstlerischer Wille gibt diesem Werk sein Gepräge.

Außer diesen Orchesterwerken, die neben seiner beruflichen Tätigkeit am Rundfunk entstanden, legen zwei Chorwerke von dem neuen Wollen des Komponisten Zeugnis ab.

„Arbeit, du Herz der Zeit" für Männerchor und Blasorchester (1934, Tischer & Jagenberg, Köln) folgt in konzentrierter Knappheit der klaren Linie des Textes. Die gemessenen chorischen Bewegungen verbinden sich mit der kraftvollen, ritornellartigen Begleitung zu einheitlicher Geschlossenheit.

Der Zyklus Bauer und Werksoldat (1935, Kistner & Siegel, Leipzig) bietet kleinen und großen Chören gediegene Beiträge zur Fest- und Feiergestaltung. Eindringlich wirkt vor allem das herb gefaßte „Wir schreiten, Kolonnen".

Von Werken, die demnächst erscheinen, seien genannt die Hamburger Humoresken, die eine sinfonische Verarbeitung Althamburger Volksmelodien bringen, ein Feierlicher Ruf für Blechbläser und zwei kleine A-cappella-Chöre und eine kleine

einaktige Spieloper, deren Ouvertüre unter dem Titel „Aufklang zu heiterem Spiel" bereits mehrfach im Rundfunk und Konzertsaal aufgeführt wurde.
In Wort und Tat erweist sich Hans Uldall als berufener Vorkämpfer für eine Erneuerung der musikalischen Kultur auf volklicher Grundlage. Er sagt selbst einmal: „In meinen letzten Arbeiten versuche ich eine Linie einzuhalten, die sich — ohne Konzessionen zu machen — zwischen ‚Ich' und ‚Wir' bewegt. Dieses musikantische Musizieren im besten Sinne ist meines Erachtens die höchste Form des Musizierens und dürfte allein für die künftige Entwicklung der Musik ausschlaggebend sein."
Die ständig wachsende Vielfältigkeit der volksmusikalischen Bestrebungen bringt die Gefahr eines Absinkens in gefährliche Niederungen mit sich. Hans Uldall bringt dieser Gegenwartsfrage stärkstes Interesse entgegen. Wir sind überzeugt, daß er durch sein Schaffen und Wirken dazu beitragen wird, die Entwicklung auf diesem Gebiete gradlinig und zielsicher vorwärtszutreiben.

Anton Halms Beziehungen zu Beethoven

Neues Material aus den Konversationsheften Beethovens

Von Walter Nohl-Berlin

Anton Halm war 1789 zu Wies in Untersteiermark als Sohn eines Gastwirts geboren; er starb 1872 in Wien.
Er hatte gegen Napoleon gekämpft und war 1812 als Offizier abgegangen. Jetzt wohnte er in Graz, war ein tüchtiger Klavierspieler und komponierte auch (Klavierwerke, Kammermusik, Lieder, eine Messe).
Schon vor seinem Eintritt ins Heer (1811) war er öffentlich aufgetreten und hatte u. a. Beethovens c-Moll-Trio, Op. 1, und das Klavierkonzert in C-Dur, Op. 15, gespielt.
Um 1813 lebte er lange Zeit in der ungarischen Familie Gyika de Désanfalva; den Mitgliedern der Familie sind einige seiner Werke gewidmet. — 1815 kamen Gyikas mit Halm nach Wien. Graf Brunswick hatte Halm einen Brief an den Meister zur Empfehlung gegeben. In Wien wurde er bald ein geschätzter Klavierlehrer; unter seinen Schülern ragt Stephen Heller hervor.
Halm gehörte zu Beethovens Freunden und wurde von ihm, besonders wegen seines „frischen soldatischen Wesens", geschätzt.
Beethoven wurde auf Halms Veranlassung bei Gyikas eingeladen. Er setzte sich zu den Damen des Hauses und lachte, wenn sie redeten, ohne etwas von ihrem Gespräch zu verstehen. Einst bemerkte er auf dem Tische das eben erschienene Trio, Op. 12 von Halm. Nachdem er den Titel gelesen hatte, schrieb er zwischen den Vornamen Anton und den Zunamen Halm das Wort „Stroh". Dann holte er Halm herbei, führte ihn zu dem Tische, zeigte ihm das Geschriebene und lachte herzlich dazu.
In einem Briefe an Halm 1816 heißt es: „Recht gerne, mein Herr Anton Halm, werde ich die mir von Ihnen gemachte Zueignung Ihrer Sonate in c-Moll, auch im Stich, annehmen — Ihr ergebenster Ludwig van Beethoven." Czerny erzählt, Beethoven

habe Halm, als dieser ihm seine Sonate in g-moll gebracht habe, auf einige Unrichtigkeiten aufmerksam gemacht. Halm erwiderte darauf, Beethoven habe sich doch auch manches gegen die Regel erlaubt. Aber der Meister sagte: „Ich darf das, Sie nicht!" —

1817 spielte Halm mit wenig Geschick im Kärntnertortheater in einem Konzert für die Armen den Klavierpart in Beethovens Chorphantasie, Op. 80. Hierzu erzählt der Pianist und Komponist Johann Peter Pixis (geboren 1788 in Mannheim, gestorben 1874 in Baden-Baden) ein hübsches Geschichtchen: Halm spielte das Klavierpart. Alles lauschte andachtsvoll, als beim Eintreten des Chores plötzlich ein häßlicher, nicht dahin gehörender Ton vom Piano aus ertönte, der durch den fortgesetzten Chorgesang und bei den unnütz versuchten Hilfsmitteln des Musikdirektors zu einem förmlichen Chaos wurde. Man zischte und knurrte bedenklich, und obgleich man bei einem Abschnitte wieder zusammenkam und das Stück fortsetzte, war die Aufmerksamkeit verschwunden; denn so etwas war nie in Wien geschehen! — Am andern Tage ging Pixis in die Musikhandlung von Steiner und Haslinger, fand den letzteren im Laden und fragte ihn, ob er noch ein Exemplar der Phantasie habe. Er brachte ihm das letzte, das Pixis kaufte.

In diesem Augenblick trat Beethoven mit seinem gewöhnlichen finstern Blick in den Laden. Pixis ergriff das silberne Horn, das für ihn dort vorhanden war, hielt es ihm ins Ohr und fragte ihn: „Waren Sie gestern im Konzert?" Sein Gesicht wurde noch finsterer als zuvor, und in wirklichem Zornestoben sagte er: „Der Saukerl ist bei mir gewesen und hat wollen die Tempis wissen, die hab' ich ihm gesagt und hab'n auch gewarnt vor der Stell', wo der Chor dazukommt. Ich hab'm gesagt, er soll dort achtgeben, sonst schmeißt er um, und so hat er's grad gemacht." Da wurde Pixis von Steiner in sein Büro gerufen, und als er wieder in den Laden kam, war Beethoven weg; aber mehrere indessen gekommene Kunden standen an dem Ladentisch und betrachteten aufmerksam die Worte, die Beethoven mit Bleistift auf den weißen Rand des Exemplars geschrieben hatte, das Pixis gekauft hatte: „Nicht jeder Halm gibt Ähren!" —

Im November 1819 wird Halm zum ersten Male in den Konversationsheften von Czerny erwähnt. 1825 schreibt der Neffe:

> „Der Compositeur Halm gibt eine Oper heraus, und will seinen Kopf geben, wenn sie nicht alle bis jetzt existirenden Opern übertrifft." —

Am 11. Dezember 1823 spielte Halm Beethovens Es-Dur-Trio, Op. 70. Holz schreibt dazu:

> „Wenn bey Halm die technische Fertigkeit mehr vollendet wäre, so müßte ich keinen bessern, um Ihre Clavier Werke zu genießen. Er spielt mit Kopf und Herz, aber die Finger fallen manchmal (nicht) auf die rechte Taste."

Schuppanzigh bemerkt kurz:

> „Halm hat das Trio aus Es-dur recht gut und mit Beyfall gespielt."

Im Dezember 1825 schreibt Holz:

> „Sie haben dem Mylord (Schuppanzigh) gesagt, daß Sie an dem Oratorium schreiben; er hat es gestern schon geschwätzt; Halm weiß schon darum."

„Halm fragte, was Sie zu seinem Clavierspiel sagten? Halm ist sehr eitel: so z. B. hat er es mehreren sehr übel genommen, daß sie sagten, Bocklet ſziele das B-trio besser als er. Das hätten sie als seine Freunde nicht sagen sollen."

(Anmerkung: Karl Maria von Bocklet (1801—1881) lebte seit 1820 in Wien; er war erst Geiger, dann Pianist und spielte zuerst Klavierwerke seines Freundes Franz Schubert.)

Im März 1826 hatte Halm in Schuppanzighs Konzert das B-dur-Trio, Op. 97, gespielt. —

Die große Fuge, die ursprünglich den letzten Satz des zweiten, für den Fürsten Nikolaus Galitzin geschriebenen B Dur-Quartetts, Op. 132, bildete, trennte Beethoven auf des Verlegers Artaria und seiner Freunde Wunsch von dem Quartett und machte daraus ein besonderes Werk (Op. 133). Es war ein heiterer, zum Wesen des Werkes passender Schluß, den der Meister in Gneixendorf schuf.

Beethoven ersuchte Halm, die Fuge für Klavier vierhändig zu arrangieren. Halm schrieb nach Beendigung der Arbeit an den Meister: „Hochgeehrter Herr van Beethoven. Ich habe Ihre Fuge, welche zu übersenden die Ehre habe, mit möglichstem Fleiße und aller Sorgfalt beendigt. Ich staunte bei jedem Takte über Ihre Macht der Harmonie und dessen Fluß sowohl, als auch über die bis zur Erschöpfung angewendeten Kunstfiguren und deren Bearbeitung. Was meine Umarbeitung betrifft, war es leider nicht möglich, daß die Suges (Sujets!) immer in ihrer Gestalt geblieben, sondern öfters zerrissen werden mußten. — Übrigens ist sie so brilant, gut spielbar und, wie ich hoffe, noch verständlich genug, daß Ihr höchstes Meisterwerk für das anerkannt werde, was es ist. Ich werde bis längstens ¼ auf 4 Morgen Nachmittag mit Uiberbringung Ihres Manuscripts so frei seyn, über meine Bearbeitung Ihre gütige Meinung einzhohlen. Unterdessen bin ich mit der höchsten Achtung Ihr Ergebenster Anton Halm. Wien, den 24t. April 1826."

Halm erzählt selbst davon: „Während dieser Zwischenzeit ersuchte mich Beethoven, eine Fuge, die als letztes Stück von diesem Quartett komponiert war und einmal öffentlich gespielt wurde und später wegblieb, zu vier Händen fürs P. F. zu arrangieren. — Nachdem dieses Arrangement fertig war, brachte ich dasselbe zum Beethoven. Er sah es durch und äußerte sich: ‚Sie haben nur diese Stimmen zu viel zerteilt in Prim und Second.' Nämlich, ich hatte das Spiel zu erleichtern gesucht, indem ich das Überspringen der Hände vermeiden wollte und deswegen mehreres in die rechte Hand gegeben, was die linke spielen sollte. Freilich war der Effekt ganz derselbe, aber nicht für das Auge. Beethoven hat die Fuge deshalb selbst arrangiert, und so wurde sie herausgegeben." Artaria mußte, nachdem er Halm 40 Gulden für das Arrangement bezahlt hatte, nun auch noch für Beethoven zahlen. Erst sträubte er sich; es half aber nichts: Beethoven bestand darauf.

Dann spricht er von einem Besuch bei dem Verleger Artaria, den er aber nicht angetroffen hat:

„Ich war heute dort, um mit ihm deßhalb zu sprechen! er war nicht zugegen, aber der Compagnon sagte. Halm sey schon hier gewesen, und so viel er von weitem gehört habe, seyen sie schon in Ordnung gekommen. Wenn dieß der Fall ist, so gab Artaria gewiß 40 f C. M: ich kenne ihn, er ist kein Steiner."

Beethoven hatte (nach Thayer) durch einen Vertrauensmann um Zusendung des Halmschen Klavierauszugs gebeten. Darauf antwortete Beethoven:

„Ich gelange endlich zu meinem Wunsche, übermorgen e. ausflucht auf mehrere Tage zu machen, in dieser Rücksicht ersuche ich sie Hr. Mathias A. zu sagen, daß ich ihn durchaus nicht zwingen will meinen Klavierauszug zu nehmen, ich sende ihnen deshalb den Halmischen K. a. mit, damit sie, sobald sie meinen K.ausz. zurück empfangen haben, den Halm M. A. gleich einhändigen, will aber H. A. meinen Klavierauszug behalten für das aus 12 $ in Gold bestehende Honorar, so verlange ich nichts, als daß dieses schriftlich von ihm gegeben wird, oder auch ihnen das Honorar eingehändigt wird, zu welchem Behufe ich ihnen die Quittung hier beifüge — der Klavierauszug kann mir als schuldigkeit auf keine Weise aufgebürdet werden. —

Wie immer der Ihrige Beethoven

sie wissen meine Lage!"

Darauf zahlte Artaria am 5. September 1826 12 Dukaten in Gold.

Holz (fährt fort): „Ich war nur einige Minuten dort, um mit Halm zu sprechen wegen der Fuge; er grüßte aber nicht, und betrachtete immer seine eigene Nase.
Er wird sich die Kreutzersche Sonate zum Muster nehmen, wie sie Czerny arrangirte." —

Holz hat dann aber Halm aufgesucht und ist mit ihm bei Beethoven erschienen, um sich Rat wegen der Gestaltung seiner Arbeit zu holen. An der Hand der Partitur beraten beide nun mit dem Meister, wie das Arrangement zu gestalten sei.

Holz: „Die Partitur.
Wie können z. B. hier die Stimmen aus einander getheilt werden —
Ob vielleicht die 2te Stimme in der Höhe kann
Wegen der 1. und 4. Stimme.
Müssen diese Sprünge im Comes durchaus beybehalten werden?"

Halm: „kann eine Hand auch nebst z. B."

Holz: „ob die Noten in eine solche dürfen zusammen gezogen werden

Halm: „Ich finde alles leichter, nur die erste Abtheilung ist schwer —"

Holz: „sollen volle Accorde —"
„Könnte er (Halm) die Partitur auf einige Zeit haben? (zur Vergleichung)"

Halm: „wenn in der Abschrift andere Fehler wären
in der anderen"

Holz: „Aber sie müßte erst collationirt werden." —

Halm: „Ich werde allen Fleiß anwenden."

Holz: „Verzeihen Sie, daß wir so früh kommen; in Wochentagen hat er nicht Zeit (nämlich Halm!)
Artaria hat ihm mit größter Bereitwilligkeit 100 f W W dafür geboten."

Aber Artaria scheint nach Beethovens Ansicht nicht genügende Eile mit der Herausgabe der Arbeit zu haben. Holz und der Neffe Karl müssen daher wiederholt im Auftrage Beethovens mit dem Verleger verhandeln.

Im Mai 1826 schreibt Holz auf:

„Artaria empfiehlt sich, und wünscht in einigen Tagen Sie zu sprechen."

Der Neffe: „Im vorbeygehen werde ich den Artaria um 10 Uhr bestellen, wo er gewiß nicht ermangeln wird, zu erscheinen. —

Artaria hat diese Tage wegen des Fries'schen Bankerotts so viel zu thun, daß er vor Donnerstag nicht kommen kann; auch leidet das, was er mit dir zu sprechen hat, noch Aufschub."

Holz: „Mathias (Artaria) bittet, auf ihn zu vergessen. Zu mir sagte er nach dem Freytage, Sie möchten seiner nicht vergessen. — Sonst prahlt er sich noch, daß er es so gut gemacht habe. Es ist mir nicht lieb, wenn Sie sich mit dergl. noch lange befassen sollen, darum habe ich geschwind Auswege suchen wollen. Er hat noch keine Fuge verstanden."

Der Neffe: „wenn du glaubst, daß ich zu Artaria gehen soll, werde ich es auch thun, damit wir bis übermorgen wissen, woran wir sind. — Wahrscheinlich will er nur wegen des Klavier auszugs mit dir sprechen. —
Wenn er nicht gleich bezahlen kann, wird er es schon selbst sagen; übrigens sagte ja Holz, daß er sogleich das Gold abliefern wird.
Das wird das Gespräch geben.
Ich werde vor morgen Abend wohl nicht zu ihm gehn können; dann bringe ich dir übermorgen die Antwort.
Ich war schon 2 Mahl dort, er ist aber nicht da. Er hat hinterlassen, daß er mit Holz heut gesprochen hat, der die Antwort sagen wird. Holz wird wohl wissen."

Holz: „Artaria hat den Halm schon bezahlt."

(Der Neffe ist in lebhafter Unterhaltung mit Beethoven, der immer dazwischenredet, und auf dessen Bemerkungen der Neffe antworten muß.)

Der Neffe: „Wann war Holz hier? Als wir dort waren?"
„Es ist curios von Artaria, daß er hierauf nichts geantwortet hat. Gegen Artaria wird jetzt gar keine Erwähnung mehr davon gemacht. Über den Punkt mit Artaria wäre es doch gut, mit Holz zu sprechen.
Das Betragen des Artaria ist doch sehr curios. Mit Holz muß er doch darüber gesprochen haben. Ich werde doch morgen früh zu ihm gehn. Es ist doch beßer, wenn ich da bin.
Mit dem Geschäft mit Artaria hat er sich doch Mühe gegeben; wer weiß, warum der auf einmahl nichts antwortete?"

Holz: „War Halm bei Ihnen? Artaria bittet Sie, eine Stunde zu bestimmen, wenn es Ihnen gelegen ist, mit ihm zu sprechen, die Herausgabe der Fuge zu 4 Händen macht er sehr dringend."

Der Neffe: „Er sagt, die Antwort bringe er dem Artaria nicht; er soll selbst kommen, u. mit dir reden."

Ende Mai 1826 schreibt Holz:

„Mit Artaria war es richtig ein Mißverständniß. Er glaubte, daß Sie nicht pressiren, da der Brief bloß von der Fuge handelte; das andere war Postscript. Weßhalb er glaubt, daß es damit nicht Eile hat."

Der Neffe: „Holz sagt, es thue dem Artaria sehr leid."

Holz: „War Artaria hier?
Das sagte ich ihm, ich wußte wohl, daß es nicht so ist, aber mit den Verlegern muß man nicht anders reden.
Er sagte mir, mit vielem Vergnügen.
Es war für ihn vielleicht eine abgeschlossene Sache, daher ihm für den Augenblick blos um die Fuge zu thun war."

Anfang Juni 1826. Holz: „Halm scheint es doch zu merken, daß Sie nicht zufrieden seyn: er getraut sich nicht zu Ihnen zu kommen. — Artaria gibt die Fuge (Clavierauszug) als eigenes Werk heraus, Op. 133. Den Halmschen kann er im Feuer vergolden lassen." —

Juni/Juli 1826. Holz: „Von der Fuge ist jetzt keine Rede mehr?
Wird sie Halm machen? Oder läßt es Artaria ganz fahren?
Ich sagte, er soll die Stimmen nicht mehr zu mir, sondern gerade zu Ihnen schicken."

Anfang August 1826. Holz: „Es wäre ihm lieb, wenn Sie gewisse Abschnitte in der Fuge mit Buchstaben bezeichnen möchten, für die Dilettanten zum Einstudieren. A B F D.
Wenn sie auseinander kommen, oder wenn es schlecht geht, zum wiederhohlen von dem Buchstaben angefangen. —
Gestern wurde das Quartett bey Artaria probirt, Tobias (Haslinger) war auch eingeladen; wir haben es zweymal gespielt; Artaria war ganz entzückt, und die Fuge fand er, als er

sie zum drittenmahl hörte, schon ganz verständlich. —
Was soll ich dem Artaria zur Nachricht bringen wegen der Correctur? Ich denke, Sie haben nicht mehr große Mühe damit, die letzten Fehler habe ich noch angezeigt: dieß ist schon die 6te Correctur.
Artaria will auch jedes Stück einzeln herausgeben."

August/September 1826. Holz: „Artaria ist entzückt, daß Sie seinen Vorschlag so annahmen; er gewinnt sehr viel dabey, daß beyde Werke einzeln mehr gesucht werden.
Heute erwartet mich ein Copist, den Artaria schickt, um den K. Auszug doch abschreiben zu lassen. Ich sagte, die Correctur möge ein anderer besorgen."

Anfang September 1826. M. Artaria: „Die Fuge ist nun gestochen und ich werde Ihnen die Correcturen senden.
Hier sind die Titel, wollen Sie sehen, ob sie so recht sind. Ich wußte es, aber Holz sagte mir, Sie hätten nicht gerne das Composée. In die Mitte kömt der Wappen."

Der Neffe: „Artaria wird morgen früh um die Titelblätter schicken; wenn du mir also sagen wolltest, was du hinzuzufügen wünschest, würde ich es machen.
Seinem vieljährigen, geehrten, geliebten Freunde F. v. W. von L. v. B." —

(Anmerkung: Dem reichen, freigebigen Wiener Kaufmann Johann Nepomuk Wolfmayer, der seit langen Jahren die überragende Bedeutung der Beethovenschen Musik erkannt hatte und sie mit Begeisterung verehrte — (Holz schreibt in eins der Konversationshefte des Jahres 1826: „Den Wolfmeyer freut es, daß er Sie schon vor 25 Jahren vertheidigte, und jetzt kommen die Leute doch darauf") —, hatte Beethoven schon das sis-Moll-Quartett, Op. 131, widmen wollen, das aber in Rücksicht auf den einflußreichen Generalmajor Freiherrn von Stutterheim, der sich für des Neffen Eintritt in ein Regiment verwandt hatte, diesem gewidmet wurde. So wurde denn dem Freunde Wolfmayer das letzte Beethovens, da in F-Dur, Op. 135, zugedacht, und die Widmung geschah noch kurz vor dem Tode des Meisters.)

Ende September 1826 schreibt der Bruder:

„Das 4te hat den Größten Enthusiast hervorgebracht, nur die ernste Fuge minderte am Ende etwas den Beyfall."

Der Neffe: „Grande fugue, tantôt libre tantôt recherchée.
de part libre de part recherchée."

Die Musik im Leben Theodor Storms

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Gewiß mögen andere deutsche Dichter innigere Beziehungen zur Musik unterhalten haben oder gar „verhinderte" Komponisten gewesen sein, wie Friedrich Nietzsche, im gewissen Sinne auch Otto Ludwig und Franz Grillparzer; und doch ist es endlich an der Zeit, die eigenartige, keineswegs nebensächliche Bedeutung herauszustellen, die besonders die Vokalmusik im Leben Theodor Storms gewann. Früh schon sang er gern, bald mit Begeisterung, und pflegte seinen Tenor nach bestem Vermögen. Auch seine Gattin war sehr musikalisch und hatte einen angenehmen Alt, so daß der Zwiegesang in ihren Hausmusiken sehr schnell besondere Beliebtheit erlangte. Aber auch vom Chorgesang empfing er früh unvergeßliche Eindrücke und gründete, sobald hierzu die Voraussetzungen gegeben waren, gemischte Chöre, die er selbst mit Hingabe leitete. Als ihn die dänische Gewaltherrschaft 1853 aus seiner Heimat Schleswig vertrieb, landete der Dichter über Potsdam in Heiligenstadt im Eichsfeld, wo er bald einen brauchbaren Chor beisammen hatte und mit der ihm eigenen niedersächsischen Zähigkeit leitete, bis ihn die Angliederung Schleswigs an das siegreiche Preußen 1864 wieder in die Heimat zurückführte. Dies große, langersehnte Glück aber mußte er durch einen schier unüberwindbaren Schlag bezahlen: seine Gattin starb. Um den Verzweifelten dem Leben

zurückzugewinnen, lud ihn sein Freund Ludwig Pietsch, der Maler und Schriftsteller, ein, nach Baden-Baden zu kommen, wo sich ein äußerst musikalischer Kreis zusammengefunden hatte um Pauline Viardot-Garcia. Auf der Hinreise besuchte Storm in Minden Elise Polko, die in ihrer Heimatstadt Leipzig musikalisch sehr tätig gewesen war, in Paris bei Manuele Garcia, dem Vater der Pauline Viardot-Garcia, ihren Gesang vervollkommnet hatte und als Pamine und Zerline in Frankfurt mit Erfolg aufgetreten war. Sie hatte schon damals (1865) den größten Teil ihrer „Musikalischen Märchen, Phantasien und Skizzen" veröffentlicht und arbeitete an den „Alten Herren", in denen sie die Vorläufer Johann Sebastian Bachs nachzeichnete.

An seine Kinder schrieb Storm aus Baden-Baden nach Husum heim:

„Und nun lebe ich schon seit acht Tagen in dieser paradiesischen Gegend, die ich leider wegen der unerträglichen Sonnenglut nicht recht vertragen kann (um so besser sein Landsmann Johannes Brahms). Nur selten bin ich mit Pietsch, der seit sieben Wochen bei Turgeniew ist, auf den Bergen und in den alten Schloßruinen gewesen. . . . Turgenjew ist einer der schönsten Männer, die ich jemals sah, eigentlich etwas fremdartig, aber höchst liebenswürdig. Schon am ersten Abend waren wir in der Villa Viardot, die zehn Minuten vor der Stadt liegt. In einem besonderen Gebäude neben der Villa liegt der Musiksaal. Nie habe ich bei einer Frau höchste Genialität und reinstes Menschentum in solcher Herrlichkeit ausgeprägt gefunden wie bei der Viardot. Man möchte gleich vertraut mit ihr sein, wenn die imponierende Größe der Person nicht davon zurückhielte. Wie alle übrigen, so sprechen auch sie und Turgenjew geläufig deutsch. . . . Als wir am ersten Abend in der Villa Viardot ankamen, waren Viardots im Theater und nur eine Schülerin der Viardot war da, ein Fräulein von Jörger. Sie ist als Primadonna für die Berliner Oper engagiert, will aber durchaus nicht fort, weil sie sich in der leidenschaftlichen Liebe nicht von der Viardot trennen will. Pietsch wird sie aber par ordre du moufti mitnehmen, wenn er zurückkehrt. Wir gingen noch lange bei dem wundervollen Mondschein, der die Berge umher mit wahrem Zauberlichte umschloß, im Garten umher, besahen im Mondschein Turgeniews Schlößchen, das er sich an die Villa Viardot erbauen läßt, und schöpfen mit der hohlen Hand Wasser aus einer Quelle, auf die er so kindlich stolz ist. . . .

Gestern (Sonntag) war musikalische Matinee bei der Viardot. Nur Fürstinnen, Prinzessinnen und Freunde des Hauses waren geladen. Vorne saß eine feine freundliche Frau. Das war die Königin von Preußen. Niemals habe ich eine Person gesehen, die mir als Mensch und Künstler zugleich einen so bedeutenden Eindruck gemacht hat wie die Viardot, es müßte denn dieser Prachtmensch Turgeniew sein. Er sagte sehr richtig von ihr: „Obgleich ihre eigentlich gewaltige Stimme weder an sich schön, noch jetzt mehr jung ist, so sind alle anderen Sängerinnen doch nur Singvögel gegen sie. Bei ihr hört man das Rauschen von Adlerschwingen. Ihre Kompositionen Mörikescher Lieder müßtet Ihr hören, da hört wirklich alles auf."

Vorgestern war Diner bis Mitternacht draußen bei Viardots. Gesang — geniale Musik. Ich sang auch eins von den wunderschönen Liedern der Viardot, während sie begleitete, und sie sagte freundlich: „Bravo, Herr Storm!"

Dann mit der Viardot und der Primadonna noch im Mondschein gewandelt in dieser zauberhaften Gegend. . . ."

Bei diesen berühmt gewordenen Morgenfeiern wirkten auch Klara Schumann, der französische Geiger Bériot u. a. mit, die Ludwig Pietsch in seinem Bilde aus dem Jahre 1865 festhielt: am Flügel begleitet Anton Rubinstein, an der Hausorgel Pauline Viardot-Gracia, neben ihr singt ihre vielgefeierte Schülerin Désirée Artôt, auf der Violine begleitet der jung-gefeierte Hugo Heermann, der später das „Florentiner Quartett" führte; hinter ihm steht der Baritonist Delle Sedia und sitzt die in Dresden berühmt gewordene Schülerin der Viardot, Aglaja Orgenj; rechts von der Organistin stehen der russische Dichter Turgeniew, Theodor Storm und der Gatte der Viardot, sitzen Prinzessin Anna von Hessen, Wilhelm I. von Preußen mit Königin Augusta, Großherzogin Luise von Baden, Graf Bismarck und der französische Maler Gustave Doré. Mit besonderem Interesse mag Storm sich die Aufführungen der Hausbühne angesehen haben, für die Turgeniew märchenhafte oder neckische Stücke schrieb, die Pauline Viardot vertonte und mit ihren Schülerinnen und Turgeniew, dem zumeist die Väterrollen oder „Bärenhäuter" zufielen, mit großer Begeisterung einprobte. Als „Operetten" kamen in dem von Hector Berlioz eingeweihten Theater zu Baden-Baden „Le dernier sorcier", „L'Orge" und „Trop de femmes" zur Aufführung (1867, 1868, 1869).

Auffallend ist, daß Theodor Storm seinem Freunde Eduard Mörike, mit dem er seit 15 Jahren (seit 1850) in Briefwechsel stand, gar nichts von den Vertonungen seiner Gedichte durch die gefeierte Pauline Viardot-Garcia schrieb. Dies mag teils dadurch zu erklären sein, daß er gerade in diesem Badener Jahre (1865) seinen einst so eifrig ge-

pflegten Briefwechsel mit dem ausgesprochen schreibfaulen schwäbischen Freund einstellte, teils weil er wußte, daß Mörike als seine besten Vertoner nur seine Landsleute und Jugendfreunde gelten lassen wollte: Ludwig Hetsch, den Musikdirektor in Heidelberg, dann Mannheim, und Ernst Fr. Kauffmann, seine Schulkameraden vom Stift in Tübingen. Schon 1854, in Potsdam, suchte er sich die Lieder von Hetsch und Kauffmann zu verschaffen, mußte aber Mörike berichten: „Die Lieder von Hetsch und Kauffmann habe ich hier nicht erfragen können. Seit einigen Tagen aber habe ich uns ein Instrument gemietet (das eigene steht in Husum im elterlichen Hause), und ich werde jetzt wieder an zu singen fangen; so will ich mir denn auch die qu. Lieder schon erjagen. Gluck, Weber, Schubert, Mendelssohn, das ist, was ich am liebsten singe. Mit Mendelssohn geht es mir wunderlich, das heißt mit den Liedern; bin ich davon, so ist mir immer, als sei das rechte Herz doch nicht darin, als seien sie mehr phantasievoll und interessant, und schlage ich sie auf, so finde ich doch eine ganze Anzahl, denen ich's nicht abstreiten kann (hier war Storms erster Eindruck der richtige!). Augenblicklich bin ich ganz hingenommen von Richard Wagners „O du mein holder Abendstern" aus dem Tannhäuser. Das ist unsäglich schön."

Im folgenden Jahre — 1855 — besuchte Storm Mörike in Stuttgart, der ihm „gut und ohne Dialekt" seine neueste Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag" vorlas. An einen Freund schrieb Storm: „Es ist ein kleines Meisterstück, worin alles frei erfunden ist. Bei einer Lesepause wandte sich Hartlaub (Mörikes Freund) ganz erregt nach mir um: „I bitt Sie", sagte er, „ist das nu zum Aushalte?" Es war in der Tat schön. Mörike ist ein eifriger Musikkenner, kommt aber mit seiner Liebe nicht über Haydn und Mozart hinaus, die er und Hartlaub „die Seligen" nennen, wie Schiller und Goethe."

Mörike erkannte, wie musikalisch auch Storms Gedichte empfunden sind, und schrieb ihm schon 1854: „Das mir schon früher mitgeteilte Stück vom „Herbst 1850" und der „Abschied" hat mich tief bewegt und „Gode Nacht" hört sich im Lesen sogleich wie gesungen. Es ist außerordentlich schön; ich werde es Hetsch und Kauffmann (hier) mitteilen, ob nicht der eine oder der andere zur Komposition gedrungen wird. Kein Dritter könnte es besser machen (wie Sie sich überzeugen würden, wenn Sie Gretchens Lied „Meine Ruh' ist hin" von Hetsch — es erschien einzeln, ich glaube in Bonn — oder die Lieder schwäbischer Dichter zu hören bekämen, die unter beider Namen in Stuttgart erschienen und Mehreres auch von mir enthalten."

Im gleichen Sommer 1865, dem Storm in Baden-Baden so reiche Anregung verdankte, wechselte er auch Briefe mit Hermann Goetz in der Schweiz, der sich ins Klöntal nach Richisau zurückgezogen hatte, um ungestört Theodor Storms Märchen-Bruchstücke „Schneewittchen" zu vertonen, zunächst die in Storms Gedichte aufgenommene Szene „Schneewittchen bei den Zwergen", wovon eine vollständige Partitur für Streicher, 8 Holzbläser, 2 Hörner und Pauken vorhanden war, von denen jetzt nur noch vier kalligraphisch geschriebene Seiten aufzufinden waren. An Storm hat Goetz einen Klavierauszug gesandt; hoffentlich läßt sich dieser noch ermitteln. Ein Entwurf wurde vorgefunden, in dem die Singstimmen ganz ausgeführt sind, die Begleitung aber nur mit Bleistift angedeutet ist; von dem Einleitungschor sind nur die Schlußtakte erhalten. In voll ausgeführter Partitur erhielt sich der größere Teil der reizvollen Szene vor dem Spiegel, die Storm auf Anregung des Tondichters einfügte. Die Antworten des „Spiegleins an der Wand" hat Goetz ungemein reizvoll einem dreistimmigen Frauenchor zugeteilt, wie es ihm Theodor Storm vorschlug. Hier trafen sich in der Tat ein musikalischer Dichter und ein dichterisch begabter Komponist zu verheißungsvollre Zusammenarbeit. Weshalb aber gedieh das köstlich begonnene Werk nicht zur Vollendung?

Die Antwort gibt uns der einzige Brief, der uns von diesem regen Briefwechsel erhalten blieb:

Husum, 26. Nov. 1865.

Mein lieber junger Freund, der Dilettant, den Sie suchen (zur Aufführung ihres Werkes. F. B.), der wäre ich allerdings selbst; fragen Sie nur Freund Krigar, ob ich Tenor singen kann; auch habe ich für den Zwergältesten einen Baritonisten, dem ich neulich gern um den Hals gefallen wäre, als er im Konzert Blondels Lied von Schumann sang; diese Perle, ein junger Jurist, Amtssekretär hier, heißt Goos; daneben ist in der jungen Frau Doktor Petersen, einer Nichte Otto Jahns, ein treffliches Schneewittchen vorhanden, und da ich hier (wie überall, wo ich mich niederlasse) einen Gesangverein für gemischten Chor gegründet habe und dirigiere, so soll unsere Märchenszene schon zu Gehör gebracht werden; die Stimmen sind schon in Arbeit. Ich habe die Partitur mir gestern angesehen, es hat mich durchaus angeheimelt, vielleicht ist es der Komposition zugute gekommen, daß Sie sie im Walde konzipiert haben. Nur eine Besorgnis habe ich für die Wirkung der Szene, — daß zu viel Einzelgesang darin ist. Doch man muß erst hören.

Soweit wäre alles schön und gut. Aber Sie wollen, ich soll das Märchen fertig machen, wie ich allerdings nicht gewollt. —

Ja, wären Sie mir vor ein paar Jahren mit diesem Wunsch gekommen. — Vor zwanzig Jahren schrieb ich jenen Anfang, der Sie zur Komposition bewogen. Damals war sie meine Braut, die der Stern meines Lebens wurde und die ihre Freunde den Inbegriff alles Schönen und Liebevollen nannten; ich brachte ihr die einzelnen Verse, wie ich sie schrieb, wie ich ihr später jedes Blatt zutrug, das aus meiner Feder kam. Dieser Stern ist nach der Rückkehr in die Heimat untergegangen; ich habe sie in diesem Frühling begraben. Das Leben ist nun schwer, das Dichten vielleicht unmöglich. Ich habe niemals eine Zeile geschrieben, wenn sie mir fern war; nur wenn ihre geliebte Hand mich auf der heimatlichen Erde festhielt, stieg meine Fantasie leicht und heiter in die luftigen Räume der Poesie. Dennoch suche ich, schon um meiner und ihrer sieben Kinder willen, alle geistigen Interessen und Fähigkeiten festzuhalten; und so will ich es auch redlich versuchen, das Märchen soweit zu vollenden, als ihre Komposition es erfordert. Geduld werden Sie wohl ein wenig mit mir haben; durch mein Amt und meine Kinder, die sich jetzt alle um mich drängen, bin ich überhäuft mit Arbeit. Aber ich verspreche, sowie eine Szene fertig ist, sie Ihnen mitzuteilen. Auf zweierlei wäre zu achten: erstens, daß die Sache aus den Szenen selbst hinreichend klar werde, damit nicht, wie in Schumanns Pilgerfahrt der Rose, ein erzählender Tenor nötig würde, was zu einer üblen Zwitterhaftigkeit geführt hat. Und dann muß für Chorgesang gesorgt werden; ich habe aber schon einige Punkte in Gedanken, ein Beispiel hoffe ich Ihnen schon mit diesem Brief zu geben: —

Einen Mangel wird aber die Fortsetzung haben: den, daß ich selbst sie als Unterlage zur Komposition werde schreiben können, und nicht aus reiner Freude an der Sache selbst; denn jene sonnige, waldheimliche Stimmung, woraus der Anfang hervorging, liegt gar weit hinter mir, unerreichbar weit, wie verlorene Jugend, wie vergessenes Glück.

29. November.

Die kleine Szene wäre fertig; es ist nicht alles gut darin; die Unmittelbarkeit fehlt mir eben; vielleicht dient es Ihnen doch. Ich erhalte dann wohl wieder den Klavierauszug davon; Sie dagegen hoffentlich eine breitere Szene zur Komposition. Vor etwas habe ich mich bei dieser Szene in acht nehmen müssen, und ich warne auch Sie davor — aus dem Märchenhaften nicht ins Opernhafte zu fallen.

Für heute leben Sie wohl. Über Ihre Musik später, wenn ich alles besser kenne. Mit herzlichem Gruß

Th. Storm.

Er legte die Szene der Königin vor dem Spiegel bei, der dann folgen sollte: „Zwischenmusik; ausdrückend: Bereitung des Zaubers, — Versetzung in die märchenhafte Berg- und Waldlandschaft, wo das Zwerghäuschen steht und wo dann die Königin auftritt in ihrer Verkleidung.

Die Königin denke ich — Alt; die Worte aus dem Spiegel-Frauenchor, vielleicht mit Tenor."

Leider ließ Storm nichts mehr folgen, andere Arbeiten drängten sich vor, auch scheint er die Bedeutung Hermann Goetz' doch nicht ganz erkannt zu haben, hatte er doch auch kaum Gelegenheit, größere Werke von ihm im Konzertsaal zu hören. Goetz tröstete sich über das Stocken dieser so hoffnungsvoll begonnenen Gemeinschaftsarbeit durch seine in die gleiche Zeit fallende Bekanntschaft mit Johannes Brahms, die Theodor Kirchner in Winterthur vermittelte.

Storm blieb seinem Chordirigieren bis in seine späten Jahre treu, selbst noch in seiner letzten Heimat, dem kleinen Hademarschen. Hier feierte er mit seinem jüngsten Sohne, der in Varel als Musiklehrer wirkte, das Neujahrsfest 1882 und schrieb an seinen Freund Gottfried Keller nach Zürich: „Das eigentliche Fest, wozu ich mir noch meinen Jüngsten, den Musiklehrer in Varel, eingeheimst hatte, hat's (Unwohlsein) nicht gestört, und jetzt geht's schon wieder, so daß ich übermorgen mit meiner Frau die jährliche Husumfahrt anzutreten wage, wo man uns nicht eben viel Ruhe gönnt, zumal der von mir vor etwa 16 Jahren gestiftete Gesangverein in einem Konzerte mir auch eine neue Komposition meiner „Schneewittchenszene" (für Frauenchor von Erler in Berlin) vorführen wird."

Die verschiedensten Tondichter haben sich an Gedichten Theodor Storms versucht, von August Bungert, dessen „Bettler Liebe" zeitweise eine gewisse modische Verbreitung fand, bis zu den feinsinnigen Vertonungen Max Regers: „Einen Brief soll ich schreiben" und „Ich wand ein Sträußchen morgen früh".

Sogar der Tonfilm bemächtigte sich Stormscher Motive und bearbeitete seine Novelle „Der Schimmelreiter", zu der Winfrid Zillig die Musik schrieb.

Tschaikowsky über Komponisten und über Komponieren

Aus unveröffentlichten Briefen

Die Briefe Peter Iljitsch Tschaikowskys an Frau von Meck sind wohl die interessantesten Quellen für die Erforschung der Lebensumstände des großen russischen Komponisten. Zugleich liefern sie uns wertvolle Unterlagen zur Beurteilung der Musikanschauung und der philosophisch-ästhetischen Grundgedanken Tschaikowskys. Besonderer Wert kommt diesen brieflichen Äußerungen deshalb zu, weil sie an eine Frau gerichtet sind, deren Bekanntschaft Tschaikowsky in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts machte und der er bis zu seinem Tode geistig verbunden blieb. Frau von Meck erkannte bald das tiefe Schöpfertum des genialen Freundes und verschaffte ihm als sehr wohlhabende Gönnerin eine jährliche Unterstützung von sechstausend Rubeln, die ihn von der Zeit seines „Onégin" und der 4. Sinfonie an den Kampf um eine materielle Existenz ersparte. Erst 1888 wurde ihm auch von seiten des Zaren eine geldliche Unterstützung zuteil.
Leider sind uns bisher die genannten Briefdokumente Tschaikowskys noch nicht durch eine geschlossene deutsche Übersetzung zugänglich. Wir nehmen daher Gelegenheit, unsere Leser mit einigen der interessantesten Briefe Tschaikowskys an Frau von Meck in der Übertragung von Maria B. Wayskaja (Wien) bekanntzumachen[1]).

Tschaikowsky an Frau von Meck.

San Remo, 24. 2. 1877.

Alle neuesten Petersburger Komponisten sind ein sehr begabtes Volk, doch sind sie alle bis in die Knochen hinein mit ganz erschreckender Selbstüberhebung und dilettantischer Überzeugung angesteckt, daß sie hoch über allen anderen Musikern der Welt stehen. Eine Ausnahme bildet in der letzten Zeit Rimskij-Korsakow. Er ist genau so ein Autodidakt wie die übrigen, aber in ihm ist eine scharfe Umkehr vor sich gegangen. Er ist von einer sehr ernsten Natur, sehr ehrlich und gewissenhaft. Noch als ganz junger Mensch geriet er in die Gesellschaft von Leuten, die erstens ihn zu überzeugen suchten, daß er ein Genie sei, zweitens ihm sagten, daß man nicht zu lernen brauche, daß eine Schule die Inspiration töte, das künstlerische Schaffen eintrockne usw. Zuerst glaubte er daran. Seine ersten Werke geben Zeugnis von einem großen Talent, dem jedoch jede theoretische Entwicklung und Schulung mangelte. In dem Kreis, zu dem er gehörte, war ein jeder in sich selbst und in die anderen verliebt. Ein jeder von ihnen suchte das eine oder das andere Werk, das diesem Kreis entstammte und von ihm als etwas Hervorragendes anerkannt wurde, nachzuahmen. Infolgedessen ist der ganze Kreis bald in die Einseitigkeit der Schreibweise, Unpersönlichkeit und Manieriertheit geraten.
Korsakow ist der einzige von ihnen, der vor fünf Jahren zu der Einsicht kam, daß die in dem Kreis gepredigten Ideen im Wesentlichen gar nicht begründet seien, daß ihre Verachtung der Schule, der klassischen Musik, die Verneinung der Autorität und der Meisterwerke nichts anderes ist als Unwissenheit. Ich besitze einen von seinen Briefen aus jener Epoche, der mich sehr gerührt und erschüttert hat. Er ist in hellste Verzweiflung geraten, als er gewahr wurde, daß so viele Jahre ohne Nutzen verstrichen waren und daß er sich auf einem Pfad befand, der nirgend hinführte[2]). Er fragte damals was nun zu tun sei. Selbstverständlich mußte er lernen. Und er begann, aber mit einem solchem Eifer, daß die Schultechnik für ihn sehr bald ein unentbehrliches Lebenselement geworden war. In einem Sommer schrieb er 64 Fugen, wovon er mir 10 zur Durchsicht schickte. Es zeigte sich, daß die Fugen in ihrer Art tadellos waren, aber ich habe schon damals gemerkt, daß die Reaktion in ihm einen zu scharfen Umbruch verursacht hatte. Von der Verachtung zur Schule wandte er sich dem Kult der musikalischen Technik zu. Bald darauf erschien seine Sinfonie und Quartett. Beide Werke sind übervoll von artistischen

[1]) Einige Briefe an Frau v. Meck wurden bereits im Septemberheft 1937 der „Musik" veröffentlicht.

[2]) Es ist hier von dem Zirkel die Rede, der „Das mächtige Häuflein" genannt war. Diese Benennung bezog sich auf eine Gruppe von Komponisten, die in den 60er Jahren eine „neue Schule" gebildet haben (Balakirew, Borodin, Cui, Moussorgsky, Rimsky-Korsakow). Von ausländischen Schriftstellern wurden sie „Novatoren" genannt.

Spitzfindigkeiten, aber wie Sie sehr richtig bemerken, durchsetzt von trockenem Pedantismus. Offenbar erlebt er jetzt eine Krisis, wie sie enden wird, ist schwer vorauszusagen. Entweder arbeitet er sich zu einem großen Meister durch, oder er wird versinken in kontrapunktischen Spitzfindigkeiten.
Cui ist ein talentvoller Dilettant. Seine Musik ermangelt der Eigenart, aber ist elegant und hübsch. Sie ist zu kokett, zu abgeleckt sozusagen, deshalb gefällt sie zuerst, man wird aber ihrer bald überdrüssig. Das kommt daher, daß Cui seiner Spezialität nach nicht Musiker, sondern Professor der Fortification lehrt und als solcher ist er sehr beschäftigt, muß unzählige Vorlesungen an fast allen Militärschulen Petersburgs halten. Nach seiner eigenen Beichte gestand er mir gegenüber ein, daß er nicht anders komponieren könne, als am Klavier sitzend und Melodiechen begleitet von Akkordchen suchend. Finde er dann irgendein hübsches Ideechen, so gibt er sich mit ihm ab, verziert es, putzt es auf und schminkt es und dies so lange, daß er z. B. an seiner Oper „Ratcliff" volle zehn Jahre gearbeitet hat! Aber ich wiederhole, ein Talent hat er trotzdem; zumindest auch Geschmack und einen gewissen Spürsinn.
Borodin — fünfzigjähriger Professor der Chemie an der Mildreinowschen Akademie. Wieder ein Talent, sogar ein recht großes, aber ein zugrundegegangenes, infolge mangelnden Wissens, infolge des blinden Fatums, daß ihn statt zu lebendiger musikalischer Tätigkeit zum Katheder geführt hat. Er hat nicht so viel Geschmack wie Cui, und seine Technik ist so schwach, daß er nicht einen einzigen Takt ohne fremde Hilfe schreiben kann.
Mussorgsky nennen Sie mit Recht „erledigt". Dem Talent nach ist er vielleicht der bedeutendste von allen, nur ist er eine begrenzte Natur, in der es kein Verlangen nach Vervollkommnung gibt; eine Natur, die blind an die absurden Theorien des Kreises und an die eigene Genialität glaubt. Außerdem ist es eine niedrige Natur, die alles Grobe, Ungeschliffene und Ungeschlachtete liebt. Er ist das gerade Gegenteil von seinem Freund Cui, der seicht schwimmt, dafür aber immer wohlanständig und elegant ist. Mussorgsky kokettiert mit seiner Ungebildetheit, ist auf seine Unwissenheit stolz, schmiert hin wie es ihm gerade einfällt, indem er an die Unfehlbarkeit seines Genies glaubt. In der Tat blitzt oft ein recht eigenartiges Talent in ihm auf.
Die bedeutendste Persönlichkeit dieses Kreises ist Balakireff. Er ist aber verstummt, ohne viel geleistet zu haben. Er hat ein außergewöhnliches Talent, das jedoch umgekommen ist infolge irgendwelcher fatalen Umstände, die einen Scheinheiligen aus ihm gemacht haben, nachdem er lange vorhin mit seinem Unglauben orakelt hatte. Er sitzt jetzt in den Kirchen, fastet, betet allerlei Reliquien an und tut sonst nichts. Trotz seiner ungeheueren Begabung stiftete er viel Böses. Zum Beispiel richtete er den jungen Korsakow zugrunde, indem er ihm eingeredet hat, daß das Lernen schädlich sei. Überhaupt ist er der Erfinder aller Theorien dieses sonderbaren Zirkels, in dem so viel unberührte, nach falschen Richtungen gelenkte oder vorzeitig zugrundegegangenen Kräfte vereinigt sind.
Da haben Sie meine offene Meinung über diese Herren. Was für eine traurige Erscheinung! Wie viel Begabungen, von welchen mit Ausnahme Korsakows etwas Seriöses zu erwarten ist. Und ist nicht alles bei uns in Rußland so? Ungeheuere Kräfte sind da, aber irgendein Plewna[3]) hindert sie daran, ins offene Feld herauszutreten und zu kämpfen. Aber diese Kräfte sind zweifelsohne da.
Wegen Nicolaus Rubinstein sind Sie fast im Rechte, d. h. in dem Sinn, daß er gar kein solcher Held ist, wie man ihn manchmal darstellt. Er ist ein ungewöhnlich begabter Mensch, klug, obwohl wenig gebildet, energisch und gerieben. Aber seine leidenschaftliche Liebe, von allen verhimmelt zu werden, und seine ganz kindliche Schwäche gegen alle Arten von Beweisen der Unterwürfigkeit und Speichelleckerei richtet ihn zugrunde. Seine administrativen Fähigkeiten und seine Geschicklichkeit im Umgange mit den Mächtigen dieser Welt sind geradezu erstaunlich. Er besitzt keinesfalls eine kleinliche Natur, aber er ist kleinlich geworden in der erstickenden Luft der sinnlosen devoten Anbetung, in der er sich bewegt. Ich werde Ihnen einmal über einen Vorfall berichten, infolge welchem wir in der letzten Zeit etwas kühl miteinander waren.
Ich bin sehr müde und höre mit dem Schreiben auf . . . .
Auf Wiedersehen, meine heißgeliebte, teuere Nadjeschda Filaretowna!

Ihr Peter Tschaikowsky.

Tschaikowsky an Frau von Meck.

Clarens 5./11. März 1878.

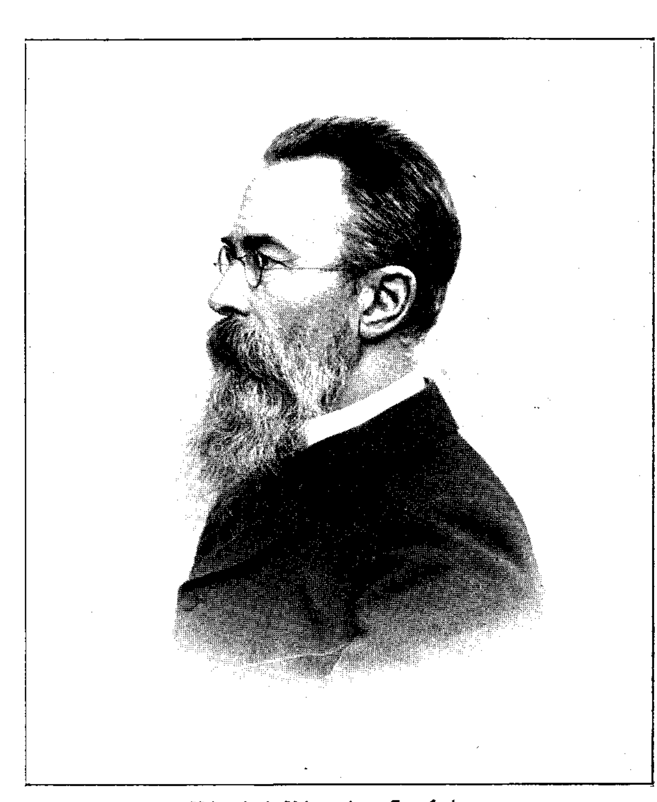
Ich erhielt Ihren Brief, meine teuere Freundin, und las ihn mit größtem Vergnügen. Es ist mir sehr angenehm, mit Ihnen über den Schaffensprozeß zu sprechen. Bis jetzt hatte ich nicht die Gelegenheit, irgend jemanden die geheimnisvollen Vorgänge des geistigen Lebens aufzudecken — zum Teil deshalb, weil sehr wenige darum gefragt haben, zum Teil aber, weil diese Fragenden keinen

---

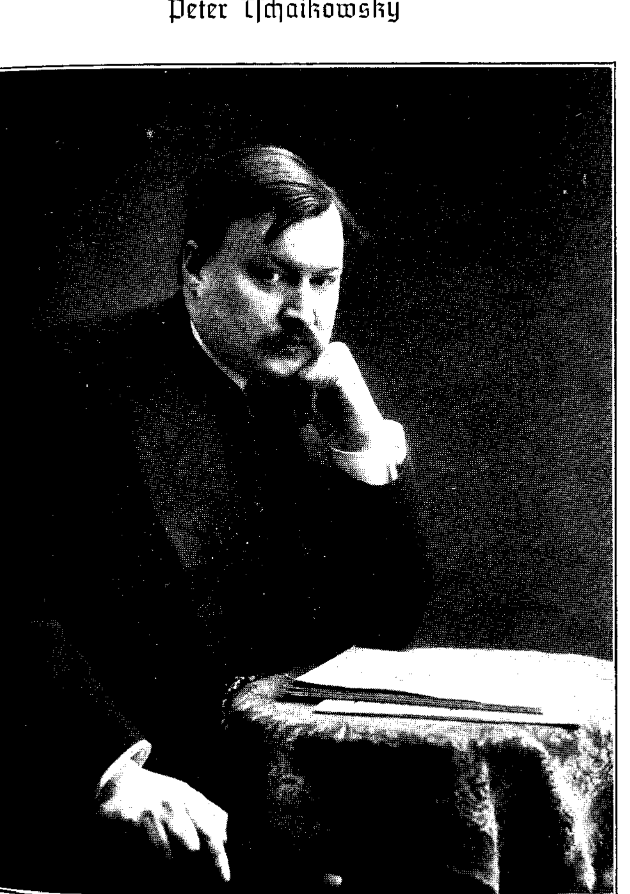
[3]) Plewna: Festung.



Peter Tschaikowsky



Nicolai Rimsky-Korsakow



Alexander Glazounow

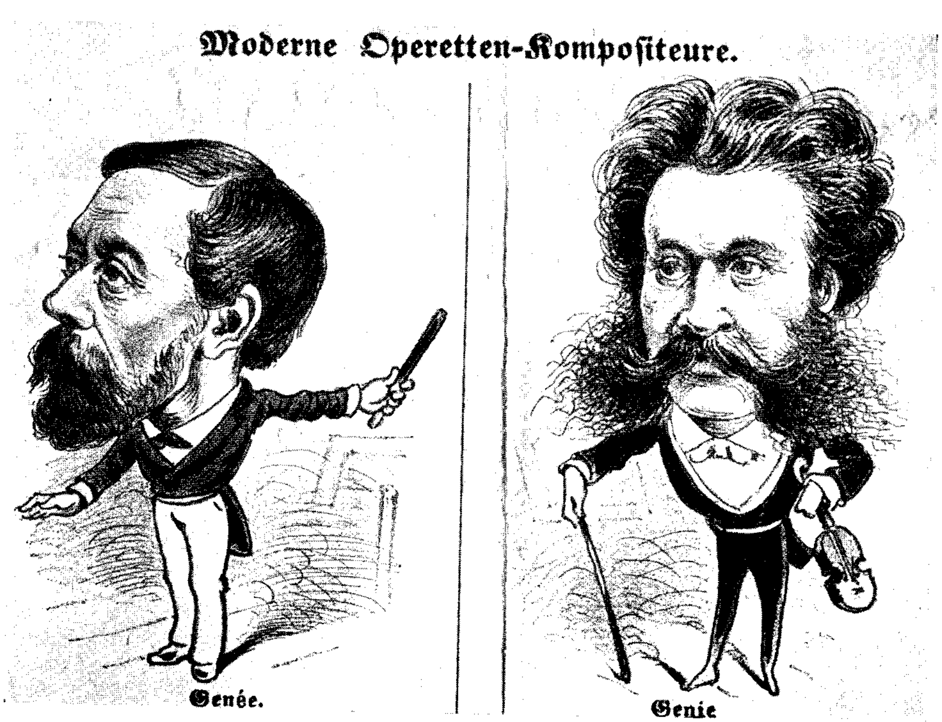


Georges Bizet
dessen arische Abstammung jetzt einwandfrei erwiesen ist.



Johann Strauß

Lithographie von Kriehuber (1885)



Komponist und Textdichter (Karikatur auf Johann Strauß aus dem „Kikeriki")
(Bildarchiv „Die Musik")

Wunsch in mir aufkommen ließen, ihnen Rede zu stehen. Aber gerade mit Ihnen über die Details des Schaffensprozesses zu sprechen, ist mir darum so wertvoll, weil ich in Ihnen eine Seele gefunden habe, die so ungemein feinfühlig auf meine Musik reagiert. Niemand (außer vielleicht meinen beiden Brüdern) erfreute mich je mit seiner Teilnahme so, wie Sie. Und wenn Sie nur wüßten, wie wertvoll für mich diese Teilnahme ist und wie wenig ich in dieser Beziehung verwöhnt bin! Glauben Sie nicht Jenen, die versucht haben, Sie zu überzeugen, daß das Musikschaffen eine kalte und vernunftsmäßige Beschäftigung sei. Nur jene Musik kann rühren, erschüttern und reizen, welche der Tiefe einer durch Inspiration bewegten Künstlerseele entströmt. Es besteht kein Zweifel, daß auch die größten musikalischen Genies zuweilen ohne Erwärmung der Inspiration gearbeitet haben. Die Inspiration ist eben ein Gast, der nicht immer auf den ersten Ruf erscheint. Aber arbeiten muß man trotzdem immer, und ein wahrhaft ehrlicher Künstler kann nicht sitzen, die Hände in den Schoß gelegt unter dem Vorwand, zum Arbeiten nicht aufgelegt zu sein. Wenn man auf die „Stimmung" wartet und es nicht versucht, ihr entgegenzugehen, so verfällt man leicht in Apathie und simple Faulheit. Man muß Geduld haben und Glauben, und die Inspiration kommt unweigerlich zu dem, der es verstanden hat, das Nichtaufgelegtsein niederzukämpfen. Gerade heute geschah es mir selbst. Ich schrieb Ihnen dieser Tage, daß ich wohl jeden Tag arbeite, jedoch ohne Begeisterung. Wenn ich aber der Unlust zur Arbeit nachgeben würde, würde ich wahrscheinlich lange in diesem Nichtstun verharren. Aber der Glaube und die Geduld verlassen mich niemals, und heute seit früh war ich erfaßt von einer unbegreiflichen und unbekannt woher kommenden Flamme der Inspiration, von der ich Ihnen gesprochen habe und dank welcher, das weiß ich im vorhinein, alles, was ich heute niederschrieb, die Eignung haben wird, das Herz zu rühren und die Seele bleibend zu beeindrucken. Ich denke, Sie würden mich des Selbstlobes nicht verdächtigen, wenn ich Ihnen sage, daß ich sehr selten jenes Nichtaufgelegtsein erlebe, von dem ich Ihnen oben erzählte. Ich schreibe es dem Umstande zu, daß ich mit Geduld begabt bin und mir angewöhnt habe, der Unlust nicht nachzugeben. Ich habe gelernt, mich selbst zu meistern.

Ich bin glücklich, nicht in die Fußstapfen meiner russischen Landsleute getreten zu sein, welche aus Mißtrauen zu sich und aus Mangel an Selbstdisziplin bei jeder kleinen Schwierigkeit es vorziehen, die Hände in den Schoß zu legen und alles zu verschieben. Deshalb, ungeachtet großer Begabung, schreiben sie auch so wenig und so dilettantisch. Sie fragen mich, wie ich in bezug auf die Instrumentierung verfahre. Ich komponiere niemals abstrakt, das heißt, die musikalische Idee in mir erscheint niemals anders als eingebettet in die ihr eigene äußere Form. In dieser Weise erfinde ich die musikalische Idee zu gleicher Zeit mit ihrer Instrumentation. Infolgedessen, als ich das Scherzo unserer Symphonie schrieb, schwebte es mir gerade *in der Gestalt*, in welcher Sie es gehört haben, vor. Anders ist das Scherzo undenkbar und unvorstellbar, als eben Pizzicato ausgeführt. Wenn es mit dem Bogenstrich gespielt wird, verliert es *alles*. Es wird eine Seele ohne Körper, die Musik würde jeden Reiz verlieren.

Betreffs des *russischen* Elementes in meinen Werken sage ich Ihnen, daß ich nicht selten daran war, eine Komposition zu beginnen, in der ich die Ausarbeitung dieses oder jenes Volksliedes, das mir besonders gefiel, im Vorhinein beabsichtigte. Manchmal (wie zum Beispiel in dem Finale unserer Symphonie) kam es ganz von selbst, ganz unerwartet. Das russische Element in meiner Musik im allgemeinen — das heißt, die dem russischen Liede verwandte Art und Weise der Melodieführung und ihre Harmonisierung — ist darauf zurückzuführen, daß ich in völliger Weltabgeschiedenheit geboren, von frühester Kindheit an von der unbeschreiblichen Schönheit der charakteristischsten Züge der Volksmusik durchdrungen war und ich das russische Element in allen seinen Erscheinungsformen bis zur Leidenschaft liebe, mit einem Wort, daß ich eben ein *Russe* bin im erschöpfendsten Sinne des Wortes. —

Ich danke Ihnen für die ständigen Sorgen. Ich schreibe jetzt außer dem kleinen Stück auch eine Sonate für Klavier und Violinkonzert. Ich hoffe, mit gehörigem Vorrat an Werken aus dem Auslande heimzufahren. Selbstverständlich werde ich trachten, in der Wahl der Texte für Lieder sehr umsichtig vorzugehen und hoffe, daß Sie zufrieden sein werden. Ich bin sehr wohl beisammen und von dem heutigen Tage sehr befriedigt.
Ich liebe Sie unendlich

Ihr

Peter Tschaikowsky.

Tschaikowsky an Frau von Meck.

Kamenka, 24. Juni 1878.

Ich erhielt Ihren Brief, teuere N. F., und beeile mich, ihn zu beantworten. Sie wollen über den Prozeß meines Schaffens Bescheid wissen? Darauf ausführlich zu antworten ist recht schwierig, da die Umstände, unter welchen dieses oder jenes Werk entsteht, ganz verschieden sind. Aber ich will mich

bemühen, in allgemeinen Zügen darzustellen, wie ich arbeite.

Vorher muß ich jedoch eine für die Erklärung des Schaffensprozesses wichtige Einleitung meiner Arbeiten vornehmen. Erstens in Werke, die ich aus eigenem Antrieb schreibe, aus unmittelbarem Drange und unabwendbarer inneren Notwendigkeit heraus. Zweitens in Werke, die infolge eines äußeren Anstoßes entstehen, auf die Bitte eines Freundes oder des Verlegers, auf Bestellung, wie es zum Beispiel geschah, als zur Eröffnung der Polytechnischen Ausstellung eine Kantate bei mir bestellt wurde, oder wenn man für das geplante Konzert der Musikgesellschaft den serbisch-russischen Marsch von mir verlangte usw. Ich beeile mich jedoch, vorauszuschicken: Ich weiß aus Erfahrung, daß die Qualität des Werkes nicht von seiner Zugehörigkeit zu dieser oder jener Abteilung abhängt. Es geschah oft, daß ein Werk, das unter die Kategorie „Zwei" gehört, sehr gut gelang, ungeachtet dessen, daß der erste Anstoß dazu von außen kam; und umgekehrt ein Werk, das von mir selbst geplant war, mißglückte, und zwar infolge ganz nebensächlicher Umstände. Diese Nebenumstände, von welchen jener für die Niederschrift notwendige Seelenzustand abhängt, sind von ganz besonderer Bedeutung. Im Schaffensmomente ist die absolute innere Ruhe für den Künstler eine Notwendigkeit. In diesem Sinne ist das künstlerische Schaffen, sogar das musikalische, immer objektiv. Jene, die glauben, daß ein Schaffender imstande wäre, in den Momenten des Affektes unter Zuhilfenahme dem ihm zu Gebote stehenden technischen Mitteln das auszudrücken, was er empfindet, die irren sich. Sowohl freudige als auch traurige Empfindungen und Erlebnisse finden ihren Ausdruck sozusagen retrospektiv. Ohne besondere Gründe zur Freude zu haben, bin ich imstande, mich von einer freudigen Schaffensstimmung durchdringen zu lassen und umgekehrt, inmitten einer glücklichen Atmosphäre ein Werk hervorzubringen, das durchsetzt ist von düstersten und hoffnungslosesten Empfindungen. Kurz, ein Künstler lebt ein Doppelleben: ein allgemeinmenschliches und ein künstlerisches, wobei diese beiden Leben nicht immer gleichzeitig gemeinsam verlaufen. Wie dem auch sein mag, für das Hervorbringen eines Werkes, ich wiederhole es, ist die Hauptbedingung — die Möglichkeit wenigstens für eine gewisse Zeitspanne sich von Sorgen eines von diesen beiden Leben gänzlich freizumachen, um sich dem „anderen" Leben vollständig hinzugeben.

Für das Schaffen von Werken erster Kategorie ist keine, auch nicht die geringste Willensanstrengung nötig. Man muß nur der inneren Stimme gehorchen und, wenn das eine von den zweien Leben mit seinen traurigen Zufälligkeiten das zweite künstlerische Leben nicht niederdrückt, dann geht die Arbeit mit ganz unbegreiflicher Schnelligkeit vor sich. Du vergißt alles um dich, die Seele bebt in irgendeiner unbegreiflichen und unsagbar wonnigen Erregung, du kannst diesem Drang nach Irgendwohin kaum folgen, die Zeit verrauscht buchstäblich unbemerkt. Dieser Zustand hat in sich etwas Somnabules. On ne s'entend pas vivre. Diese Minuten wiederzugeben ist absolut unmöglich. Das, was in diesem Zustand aus der Feder kommt, oder einfach sich im Geiste formt, ist immer gut. Und wenn nichts, kein äußerer Anlaß dich in jenes andere, allgemeine Leben zurückwirft, dann muß das Geschaffene eine Vollendung dessen sein, was dieser oder jener Künstler überhaupt zu schaffen vermag. Doch leider sind diese äußeren Anlässe unvermeidlich. Eben deshalb sind solche Werke so selten, die in allen ihren Teilen eine vollkommene Harmonie ihrer musikalischen Schönheit aufweisen. Daraus, aus jenen Störungen, stammen Nähte, Vernietungen, Ungleichmäßigkeiten, Beziehungslosigkeiten.

Zum Komponieren von Werken zweiter Kategorie muß man sich manchmal künstlich in Stimmung bringen. Da muß man oft Faulheit und Unlust bekämpfen. Hier gibt es verschiedene Zufälligkeiten. Der Sieg ist manchmal leicht, ein andermal verflüchtigt sich die Inspiration rasch. Aber ich erachte es als Pflicht des Künstlers, niemals nachzugeben, denn die Faulheit ist im Menschengeschlecht stark ausgeprägt. Man kann und darf nicht warten. Die Inspiration ist ein Gast, der die Faulen nicht liebt, sie kommt nur zu denen, die sie rufen. Vielleicht beschuldigt man die russische Nation nicht ohne Grund des Mangels an Schaffensoriginalität. Deshalb, weil der russische Mensch faul ist par excellence! Der russische Mensch liebt es, zu verschieben, er ist von Natur aus talentiert, aber leidet von Natur aus auch am Mangel an Willenskraft und Disziplin in bezug auf sich selbst. Man muß sich bekämpfen, es ist unbedingt notwendig, sich zu bezwingen, um nicht in den Dilettantismus zu verfallen, an welchem sogar ein solch kolossales Talent litt, wie Glinka. Dieser Mensch, begabt mit ungeheurer urwüchsiger Schaffenskraft, erreichte, wenn nicht das Alter, so doch die Reife der Jahre und schrieb erstaunlich wenig. Lesen Sie seine Memoiren, Sie werden daraus ersehen, daß er wie ein Dilettant arbeitete, das ist nur anfallweise, wenn sich gerade die entsprechende Stimmung eingefunden hatte. Wie stolz wir auch auf Glinka sein mögen, man muß zugeben, daß er jene Aufgabe, die ihm zugemessen war, nicht erfüllte, wenn wir seine er-

staunliche Begabung in Betracht ziehen. Seine beiden Opern, ungeachtet der unerreichbaren und ganz urwüchsigen Schönheit, leiden an auffallender Unebenmäßigkeit.

Was wäre aus ihm geworden, wenn dieser Mensch in anderer Sphäre geboren wäre, in anderer Umgebung gelebt, wenn er gearbeitet hätte wie ein Künstler, der sich seiner Kraft und seiner Pflicht bewußt ist, die Entwicklung seiner Begabung bis zur letzten Stufe der Vollendung zu führen und nicht wie ein Dilettant, der aus Nichtstun Musik macht! Auf diese Weise habe ich Ihnen also klar gemacht, daß ich entweder aus innerem Drang komponiere, beflügelt von der höheren, der Analyse unzugänglichen Kraft der Inspiration, oder einfach arbeite, jene Kraft immer wieder herbeirufend, die auf den Ruf erscheint oder auch nicht erscheint — im letzteren Falle kommt aus der Feder nur eine Arbeit heraus, ohne die Wärme des echten Gefühls.

Ich hoffe, Sie werden mich des Selbstlobes nicht verdächtigen, wenn ich Ihnen sage, daß meine Anrufung der Inspiration fast niemals vergeblich bleibt. Ich kann sagen, daß jene Kraft, die ich oben einen launenhaften Gast nannte, sich mit mir schon lange so weit befreundet hat, daß wir unzertrennlich zusammenleben. Sie entflieht mir nur dann, wenn, infolge der Umstände, die in dieser oder jener Weise mein allgemein menschliches Leben bedrücken sie sich überflüssig fühlt. Aber kaum zerstreut sich die Wolke — ist sie schon wieder da. In dieser Weise, mich in normalem Zustand befindend, kann ich sagen, ich komponiere immer, zu jeder Minute des Tages und unter allen möglichen Umständen. Manchmal beobachte ich mit Neugierde diese ununterbrochene Arbeit, die ganz von selbst, unabhängig vom Gegenstand des Gespräches, das ich gerade führe, von Menschen, bei welchen ich mich gerade befinde, in jenen Partien meines Gehirnes vor sich geht, welche der Musik zugeteilt sind. Manchmal ist es eine irgendwie vorbereitende Arbeit, das heißt, es werden die Details der Stimmführung irgendeines vorhin geplanten Abschnittes ausgearbeitet, ein andermal erscheint ein ganz neuer selbständiger Gedanke und du bemühst dich, ihn festzuhalten. Woher dieser Gedanke kommt — ist ein undurchdringliches Geheimnis. Jetzt skizziere ich Ihnen die Prozedur meiner Niederschrift, doch verschiebe ich es bis Nachmittag. Auf Wiedersehen! Wenn Sie nur wüßten, wie es mir schwer fällt und doch so angenehm ist, Ihnen über diesen Gegenstand zu schreiben.

2 Uhr Nachmittag.

Ich schreibe meine Skizze auf erst bestem, mir unter die Hand geratenen Blatt, manchmal auf einem Schnitzel Notenpapier. Schreibe sehr gekürzt und gedrängt. Die Melodie kann in Gedanken nicht anders erscheinen als mit der Harmonie zusammen. Überhaupt können diese zwei Elemente der Musik mitsamt dem Rhythmus niemals voneinander getrennt werden, d. h. jeder melodische Gedanke trägt in sich schon die zu ihm gehörende Harmonie und ist unbedingt mit rhythmischer Teilung versehen. Wenn die Harmonisierung sehr kompliziert ist, so geschieht es, daß ich gleich beim Skizzieren auch die Stimmführung genau bezeichne. Bei einfacher Harmonisierung bezeichne ich nur den Baß. Er bleibt in meinem Gedächtnis haften, manchmal mache ich Generalbaßbezeichnung und in anderen Fällen unterlasse ich die Bezeichnung des Basses ganz. Er bleibt ohnehin in der Erinnerung. Was aber die Instrumentation betrifft, ist es so: falls ich ein Orchester vorhabe, erscheint der musikalische Gedanke bereits durch diese oder jene Art Instrumentation gefärbt.

Manchmal wird die ursprüngliche Absicht während der Instrumentation geändert. Niemals aber können die Worte erst später der Musik unterlegt werden, weil, wenn die Musik zu einem bestimmten Text geschrieben wird, dieser Text auch den entsprechenden musikalischen Ausdruck verlangt und hervorruft. Man kann natürlich diese oder jene Worte einer kleinen Melodie nachträglich unterlegen, aber dort, wo es sich um ein ernstes Werk handelt, ist eine solche Einreihung der Worte undenkbar. Deshalb ist das Gerücht über „Das Leben für den Zaren", welches Sie mir mitteilten, absolut falsch[1]. Ebenso kann man kein symphonisches Werk schreiben und ihm erst

[1] Es wurde behauptet, und die Behauptung auch von europäischen Biographen aufgenommen, daß die Texte zu den Opern Glinkas erst nachträglich mühsam zusammengestoppelt und der Musik unterlegt worden wären. Richard H. Stein, Tschaikowsky-Biographie. Dort heißt es:
„Der Text zur ersten Oper („Das Leben für den Zaren") stammt größtenteils von dem deutschen Baron Rosen, dem Privatsekretär des damaligen Thronfolgers. Dieser vielgewandte Mann mußte, wenn Glinka eine Szene fertig hatte, den Melodien Verse unterlegen, ein gewiß etwas ungewöhnliches Verfahren. Auch den „Ruslan" komponierte Glinka ebenso (nach einer Dichtung von Puschkin), nur ging die Arbeit langsamer von statten, und schließlich ergab sich dann, daß die einzelnen Szenen nicht zu einem Ganzen zu vereinen waren. Dann mußte denn schließlich ein Kollegium von guten Freunden durch Textänderungen versuchen, Sinn und Zusammenhang in das Ganze zu bringen."

dann ein Programm unterlegen, weil wieder hier jede Episode des erwählten Programms eine entsprechende musikalische Illustration nach sich zieht. Diese Periode der Arbeit, d. i. die Skizzierung, ist äußerst interessant und angenehm, sie bringt zuweilen ganz unbeschreibliche Seligkeit und Genuß, ist aber gleichzeitig von Unruhe, von nervöser Erregtheit begleitet. Der Schlaf ist schlecht und das Essen vergißt man vollständig. Dafür geht aber die Ausführung des Projektes sehr friedlich und ruhig von statten. Das bereits reif gewordene und im Kopfe bis in die kleinsten Details ausgearbeitete Werk zu instrumentieren, ist sehr lustvoll. Dasselbe kann man jedoch nicht von der Reinschrift der Kompositionen für Klavier, für eine Stimme überhaupt, von kleineren Werken behaupten. Das ist manchmal sehr langweilig. Jetzt bin ich gerade mit einer solchen Arbeit beschäftigt. Sie fragen, ob ich mich an die festgesetzten Formen halte? Ja und nein. Es gibt Arten von Kompositionen, welche die Einhaltung gewisser Formen mit einbegreifen, z. B. die Sinfonie. Hier halte ich mich in allgemeinen Umrissen an die Tradition, aber nur in allgemeinen Zügen, d. h. in der Reihenfolge der einzelnen Abschnitte. In den Details darf man davon abweichen, soviel man will, wenn dies die Entwicklung eines gegebenen Gedankens erfordert. So z. B. in unserer Symphonie; der erste Teil ist mit ganz entschiedenen Abweichungen geschrieben. Das zweite Thema, welches in der verwandten und dabei Dur-Tonart stehen muß, ist bei mir in Moll und in ganz entfernter Tonart. Bei der Durchführung des Hauptabschnittes in diesem ersten Teil erscheint das zweite Thema überhaupt nicht usw. Das Finale in dieser Sinfonie besteht auch aus einer ganzen Reihe Abweichungen von der traditionellen Form[2]). In der Vokalmusik, wo alles vom Text abhängt, in den Phantasien (z. B. „Der Sturm" oder „Francesca") ist die Form ganz selbständig. Sie wünschen etwas über die Melodien, die auf harmonischen Noten aufgebaut sind, zu wissen. Ich kann Ihnen mit aller Bestimmtheit sagen und durch Beispiele auch beweisen, daß man durch Rhythmus und die Umstellung dieser Noten aus ihnen Millionen neuer und schöner Kombinationen herstellen kann. Doch dies fällt in das Gebiet der homophonen Musik. In der polyphonen Musik schadet der Aufbau dieser Melodien der Selbständigkeit der Stimmen. Bei Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann und besonders bei Wagner kommen die Melodien, die aus den Noten des Dreiklanges aufgebaut sind, jeden Augenblick vor, und ein begabter Musiker wird immer eine neue und schöne Fanfarenmelodie erfinden können. Erinnern Sie sich, wie schön die Schwertmelodie in den „Nibelungen„ ist?



Ich liebe sehr eine Melodie von Verdi (eines sehr begabten Menschen) aus der Oper „Balmasqué".



Und wie reizend und frisch der Gedanke im ersten Teil des „Oceans" von Rubinstein!



Wenn man im Gedächtnis ein bißchen suchen würde, fände man eine Unzahl der Beispiele, die meine Meinung bestätigen. Das Ganze hängt nur vom Talent ab. Für dieses gibt es keine Einschränkungen, es kann aus Nichts eine schöne Musik schaffen. Was könnte banaler sein als folgende Melodien: Beethoven, Siebente Symphonie:

oder Glinka „Jota Aragonese".



Und sehen Sie, was für wundervolle Gebäude erschufen daraus Beethoven und Glinka! —

Ihr

Peter Tschaikowsky.

---

[2]) Das Finale ist auf ein Thema aufgebaut, und aus einem russischen Volkslied „Es stand im Felde eine Birke", in Variationenform geschaffen.

Vom jüdischen Musikbetrieb zum Musikleben der Nation

Von Friedrich Brand, Berlin

Die beiden entscheidenden politischen Ereignisse am Ende des 18. Jahrhunderts, der Tod Friedrichs des Großen und die französische Revolution, bedeuten Ende und zugleich Anfang in der Geschichte des Judentums in Europa, Ende des Ghettos und Anfang der Emanzipation, der Gleichberechtigung des Juden unter den Angehörigen seines Wirtsvolkes. Mit diesem Zeitpunkt beginnt der Jude auch auf das deutsche Musikleben Einfluß zu gewinnen. Sein Eindringen Anfang des 19. Jahrhunderts war so stark, daß sich Richard Wagner bereits 50 Jahre später zu seinen grundlegenden Betrachtungen über das „Judentum in der Musik" veranlaßt sah. Dies ist um so überraschender, als bekanntlich der Jude bis heute keine eigene schöpferische Musikkultur hervorgebracht hat und somit, wie Wagner in der erwähnten Schrift ausführlich nachweist, auch nicht befähigt ist, die letzten Werte, die ja hinter den rein klanglichen Erscheinungen der Musik seines Wirtsvolkes verbergen, seelisch zu erfassen. Der stärkste Beweis dafür, daß der Jude trotz aller propagandistischen Bemühungen auch im 19. Jahrhundert keine wertbeständigen Musikschöpfungen hat hervorbringen können, dürfte darin zu sehen sein, daß noch auf den heutigen Programmen der aus Deutschland emigrierten Musiker vorwiegend deutsche Kompositionen zu finden sind. Muß bei den Juden nicht ein erschreckender Mangel an eigener Kultur herrschen, wenn sie im Ausland, sogar in Palästina, immer wieder die Werke des Volkes musizieren, das ihnen wegen seiner bewußten Vertretung volkseigener Lebensrechte im Innersten verhaßt geworden ist? .

Wenn demnach der reinrassige Jude in das tiefste Wesen der Musik nicht schöpferisch einzudringen vermag, so kann sich seine Tätigkeit auf musikkulturellen Gebieten in der Regel auch nur in einer gewissen Oberflächenschicht bewegen, die ebensowenig bis zu den eigentlichen Triebkräften der Kunst hinabreicht. Welche Grenzgebiete, die zwar zum Musikleben gehören, jedoch nicht unmittelbare Bestandteile der Kunst sind, wären zu dieser Oberflächenschicht zu rechnen? Verfolgen wir den Weg des jungen, aus dem Studium entlassenen Musikers zu seinem Beruf. Er führt den Komponisten über den Musikverlag, Musikalienhandel und die Organisation der Urheberrechtsverwertung, den nachschaffenden Künstler über die Musikvermittlung in jeder Form, d. h. Konzertvermittlung, Bühnenvermittlung, Orchestervermittlung usw. Gelingt es dem Musiker, vom Publikum gehört zu werden, so entschied nach der bis vor kurzem üblichen Musikkritik über den Erfolg oder Mißerfolg seines Auftretens in erster Linie die Beurteilung seiner Leistungen durch die Presse. Ihre Äußerungen, die sich der unselbständige Konzertbesucher vorbehaltlos zu eigen machte und vielfach sogar als seine persönlichen Eindrücke weiterzutragen pflegte, waren maßgebend für das weitere Schicksal des Betroffenen.

Die genannten wirtschaftlichen und propagandistischen Bereiche des Musikerberufs kommen naturgemäß der Veranlagung des Juden weitgehend entgegen. Mit der Beeinflussung und schließlichen Beherrschung dieser außermusikalischen Erscheinungen gewann er bereits die Möglichkeit, jeden Schritt der arischen Träger der Musikkultur zu überwachen und erforderlichenfalls seinem Ziel, selbst auch — wie er es nannte — „Verwalter deutscher Kultur" zu werden, nutzbar zu machen. Allerdings müssen wir uns über die Blickwendung klar sein, die Musikwirtschaft und Musikpropaganda einschließlich Musikschrifttum dabei zwangsläufig ausgeführt haben. In dem Augenblick, wo der Jude auf sie Einfluß gewinnen konnte, wurden sie zu gewinnverheißenden Teilgebieten der Wirtschaft und zum Tummelplatz persönlicher Reklamesucht oder geistreichelnder Spekulationen herabgewürdigt, blieben aber nicht das, was sie ursprünglich ihrem Wesen nach waren und sein müssen, der Musik verpflichtete Bestandteile des Kulturlebens.

Unter dem Schutz dieser nunmehr außermusikalischen Zwecken dienenden Randbereiche des Musiklebens sehen wir im 19. Jahrhundert jüdische Instrumentalisten, Sänger, Dirigenten und Komponisten heranwachsen, die großenteils eine zwingende Berufung zum Musikertum gar nicht in sich tragen[1]. Auch bei ihnen ist, gelegentlich schon im vorigen Jahrhundert, als musikalische Oberflächenschicht, auf die sich ihr kompositorischer und nachschaffender Betätigungsdrang in der Hauptsache beschränken mußte, die rein sinnliche Welt des Klanges, die Technik des Instruments und die Technik der Klangmischungen erkannt worden. Es

---

[1] Vergl. die unzähligen Äußerungen jüdischer „Künstler" über ihre Aufgaben im deutschen Kulturleben in dem aufschlußreichen Werk des Instituts zum Studium der Judenfrage: „Die Juden in Deutschland", München 1937, 6. Auflage.

soll dabei nicht geleugnet werden, daß das einer Reihe von gebildeten Juden eigene sehr weitgehende Einfühlungsvermögen in die Klangwelt ihres Wirtvolkes zu beachtlichen Leistungen auf dem Gebiet der musikalischen Interpretation geführt hat. Während aber nach unserer Auffassung in einer wirklichen Kunst der Klang dem inneren Leben der Schöpfung dient, erhob ihn der Jude im allgemeinen zum Selbstzweck und erniedrigte damit zwangsläufig die Musik zur Oberflächen- oder Pseudokunst. Entfernen sich die oben erwähnten außermusikalischen Randbereiche des Musikerberufs Ende des 19. Jahrhunderts immer stärker von ihrer Wesensgrundlage, der Musik, so wird durch die Entseelung des Klanges auch dieser von seinen organischen Wurzeln gelöst. Denn wie eine Sprache als bloße Lautäußerung ohne Sinngehalt undenkbar wäre, so verliert die Musik als reine Klangäußerung ohne ihren lebendigen Empfindungsgehalt ebenfalls ihren Sinn als Kunst. Die Ergebnisse dieser von der Musik immer weiter wegführenden, also destruktiven Kunstentwicklung stellen sich uns um 1930 etwa folgendermaßen dar: Im Mittelpunkt der jüdischen Komposition steht die Entstellung und Verzerrung nichtjüdischer Werte; ohne Anlehnung an arisches Musik- oder Opernschaffen endet sie in einer blutleeren Gehirnakrobatik oder platten Zoterie. Parallel dazu charakterisiert sich der städtisch-jüdische Musikbetrieb durch das wirtschaftlich extrem überspannte Starsystem mit seinen Kunstgewinnlern und Musikproletariern, mit seinem Premieren- und Uraufführungsfimmel[2]) und der radikalen Zurückdrängung aller arischen Kulturäußerungen durch die völlig entmutigende und einseitig projüdische Musikpresse und Musikwirtschaft. In diesem Stadium ist jene zunächst als Blickwendung bezeichnete Entseelung des städtischen Musiklebens auch in den spezifisch musikalischen Bereichen vollzogen. Wir pflegen diesen Grad der gegenkünstlerischen Entwicklung mit dem leider vielfach zum verschwommenen Schlagwort gewordenen Begriff des Musikbolschewismus zu bezeichnen. Als treibende Kräfte des durch ihn entstandenen Musikbetriebes erkennen wir das persönliche Geltungsbedürfnis des Juden, sein wirtschaftliches und moralisches Denken und Handeln und sein vorwiegend technisch-intellektuelles Einfühlungsvermögen.

Angesichts dieser sämtlich außermusikalischen Wurzeln jüdischer Musikbetätigung wird der unüberbrückbare Gegensatz offenbar zwischen dem krampfartigen Musikbetrieb des Juden, der von allen wahrhaft künstlerischen Wurzeln abgeschnitten ist, und dem gesunden Musikleben der Nation, dessen Triebkräfte im Schoße einer Jahrhunderte alten geschichtlichen Schicksalsgemeinschaft ruhen. Die trostlose Hohlheit des Musikbetriebes wurde in dem Augenblick besonders offenbar, als laut Reichskulturkammergesetz der Jude grundsätzlich von jeder Betätigung auf musikkulturellem Gebiet ausgeschlossen wurde und damit wohl oder übel seine Starrolle in Deutschland aufzugeben gezwungen war. Nur der oberflächliche Betrachter konnte annehmen, daß mit einer mechanischen Besetzung von nun freiwerdenden Stellen durch deutsche Musiker die Reinigung des Musiklebens vollzogen werden könnte. Die personelle Reinigung von nichtarischen „Kulturverwaltern" ist zwar abgeschlossen, dagegen stehen wir in sachlicher Hinsicht noch am Beginn jenes kulturellen Umschmelzungsprozesses, den der Führer mit seinen großen Kulturreden auf den Reichstagen zu Nürnberg und dem Tag der Deutschen Kunst in München und mit den Bauten der Bewegung eingeleitet hat. Er hat der Kunst wieder würdige und erhabene Aufgaben gestellt und damit auch dem Musiker ein neues Arbeitsethos geschenkt. Das Ziel dieses Kulturkampfes wird auf musikalischem Gebiet sein die endgültige Liquidierung des vorwiegend wirtschaftlich geprägten städtisch-jüdischen Musikbetriebes und die grundlegende Besinnung sämtlicher am Musikleben beteiligten Faktoren auf ihre einzige Mission, den schöpferischen Werten der Musik und ihren Trägern die denkbar größte Geltung im Gesamtleben des Volkes zu schaffen. Aus den Kräften der nationalsozialistischen Revolution und den verwandten Wurzeln unserer wahren, ungebrochenen Volksmusik wird in einer Zeit, die eine gewollt nationale Konjunkturproduktion nicht mehr kennen wird, das große deutsche Musikschaffen der Zukunft entstehen, dem als dem organischen Mittelpunkt eines gesunden Musiklebens unserer Nation alle wirtschaftlichen, rechtlichen und propagandistischen Bestandteile zu dienen haben.



[2]) Vergl. den Aufsatz „Brauchen wir Uraufführungen?" von Dr. Alfred Morgenroth im Organ der Reichsjugendführung „Wille und Macht" Nr. 5 vom März 1937.

Getarnte Musikjuden

Von Theo Stengel, Berlin

Es ist durchaus nicht das Privileg der jüdisch-bolschewistischen Weltrevolutionäre, durch geschickte Namensänderung die jüdische Herkunft zu verschleiern. Vielmehr begegnen wir auch anderswo solchen getarnten Juden. Wir brauchen da nur ein paar sattsam bekannte und ebenso berüchtigte Namen aus der Systemzeit zu nennen — und wir sind im Bilde! Wir denken an den jüdischen Literaturpapst Emil Ludwig, der eigentlich Cohn heißt, den „Zukunfts"verbrecher Maximilian Harden, alias Witkowski, den Biedermeierromantiker Georg Hermann (alias Borchardt), den Filmregisseur und Tänzer Erik Charell (alias Löwenberg), den „Theaterdirektor" Max Reinhardt (alias Moses Goldmann), oder den Weltbühnenschmierfink Kurt Tucholsky, der je nach Bedarf als Peter Panter, Theobald Tiger, Ignaz Wrobel und Kaspar Hauser firmierte. (Sämtliche nachzulesen in der soeben erschienen Schrift „Der ewige Jude"!)

Bei näherer Betrachtung bilden auch die getarnten Musikjuden eine beachtliche Kollektion. Wer kennt nicht Bruno Walter, den „feinsinnigen Dirigenten", der im burgerlichen Leben Schlesinger heißt! Er hat nicht nur seinen Namen gewechselt, sondern auch die Religion, und zwar bereits vor 40 Jahren, indem er sich evangelisch taufen ließ. Demgegenüber bleibt sein großer Kollege Otto Klemperer im bescheidenen Hintergrund, indem er sich mit einem Religionswechsel — diesmal nach der katholischen Seite hin — begnügte. Ob der Religionswechsel dieser beiden jüdischen Orchestergewaltigen auch von finanziellem Erfolg begleitet war, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Sicher aber ist, daß er sich für einen andern Fachvertreter dritter Garnitur sehr gelohnt hat. Wir meinen hier Herrn Felix Goldner, der sich nach vollzogenem Übertritt zur katholischen Kirche den frommen Namen Felix Maria Gatz zulegte und als solcher von der Berliner Brucknervereinigung unter dem Vorsitz des „Altreichskanzlers" Marx als der „berufene Brucknerinterpret" gefeiert wurde!

Max Rudolf, früher einmal Kapellmeister in Darmstadt, hieß einst Ephraim; er hat sogar die Genehmigung des seinerzeitigen Preußischen Justizministers aus dem Jahre 1931, sich Max Rudolf zu nennen. Er machte bereits im Jahre 1929 von sich reden, als er zu seinem „Einführungskonzert" in der Berliner Philharmonie — vorsichtshalber — mehr Freikarten verteilen ließ, als der Saal an Zuhörern zu fassen vermochte! Im Rahmen der gesetzlichen Namensänderungen sei auch der Sänger und Komponist Peter Sebastian Mendelssohn genannt, der seit dem Jahre 1931 nur noch auf den Namen Peter Sebastian Bach (!) hört!! Bereits ein Jahr früher hielt der Operettenkomponist Willy Rosenbaum die Zeit für gekommen, um sich — ebenfalls durch den Preußischen Justizminister — das letzte Drittel seines Namens abstreichen zu lassen und von da ab nur noch als Willy Rosen zu firmieren!

Aus früherer Zeit stammt die Namensänderung des Kapellmeisters und Komponisten Felix Otto Dessauer in Felix Otto Dessoff; der Klavierpädagoge Siegmund Levy wählte zu seinem arischen Vornamen den passenderen Familiennamen Lebert.

Wie lohnend zuweilen eine geschickte Tarnung sein konnte, bewies u. a. auch der Opernregisseur Otto Martin Ehrenhaus, der es unter dem „rein arischen" Namen Otto Erhardt noch im Jahre 1933 — wenigstens für vierzehn Tage — zum Direktor der Mannheimer Musikhochschule bringen konnte, um dann jedoch „aus persönlichen Gründen" wieder von der Leitung dieser Anstalt zurückzutreten bzw. zurückgetreten zu werden! In einer ähnlichen „angenehmen" Lage befand sich — ebenfalls vorübergehend — der Komponist und Musiklehrer Hirsch, der sich (mit behördlicher Genehmigung) den unverdächtigen Namen Robert Hernried zugelegt hatte — als er es zur gleichen Zeit noch zum Professortitel brachte! Ein anderer Musiklehrer und -schriftsteller, der als Seligson zur Welt gekommen war, kreuzte eines Tages als Gustav Ernest auf, ebenfalls „gesetzlich geschützt"!!

Besonderer Beliebtheit erfreuten und erfreuen sich die Pseudonyme bei den Operetten- und Schlagerfabrikanten. Hinter dem geradezu harmlosen Namen Franz Haupt verbirgt sich der Jude Gustav Lewin; Leonhard Prinz firmierte kurz und bündig mit seinen Namensinitialen als Elpee (L. P.). Emil Rosendorff nannte sich mit Vorliebe Emilchen R.; als echter Jude drehte er dann auch seinen Namen um, was zu dem zunächst unverständlichen Gebilde Limé Frodnesor führte. Wenn ihm diese beiden Namen nicht mehr paßten, nannte er sich auch Fred Nelsor oder E. Rosen. Ein anderer Schlagerkomponist mit Namen Heinrich Friedmann verzauberte sich eines Tages in Heinrich Mannfred und legte sich noch die weiteren Decknamen Arthur Melba, C. Peters, H. Werner und Heinrich Werner zu. Erwin Blumenreich begnügte sich

meist mit Erwin Reich; auf italienisch firmierte er mit Enrico Paolo. In ähnlicher Weise nannte sich James Rothstein Carlo Pinozzi. Eine Sammlung für sich bilden die „ungarischen" Decknamen. Der Sänger Moritz Rosenthal (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Pianisten) nannte sich schon frühzeitig Rozsavölgyi; der Männerchorkomponist Erwin Lendvai hieß einst Löwenfeld. Der Musikschriftsteller Ernst Decsey hörte früher auf den Namen Deutsch, der Geiger Tivadar Nachez auf Theodor Naschitz, der Komponist und Musikschriftsteller Szidor Bator auf Isidor Breisach!

In englisch-amerikanischer Aufmachung präsentierten sich die Komponisten Josef Freudenthal als Joe Joyce, Siegwart Ehrlich als Sidney Ward, und Dictorio. Von geradezu historischem Ehrgeiz erfüllt erscheint der Operettenkomponist Rudolf Lewyson, der sich stolz Rudolf Nelson nannte. Als Beispiel für französisierte Namensgebung seien schließlich Jean und Robert Gilbert, alias Max und Robert Winterfeld, genannt.

Nicht jeder der bisher aufgezählten Juden war — wie wir bereits gesehen haben — so bescheiden, sich mit einem Pseudonym zu begnügen; ein erheblicher Teil war hier etwas anspruchsvoller und „vielseitiger". Stefan Meisel tarnte sich unter Peter Martin und Stefan Mila, Egon Dammann unter Fred Ammann, Fred Raimonn und Edd. Raymen, Josef Königsberger unter Hugo Flamm, Fritz Holder und Silvio Onesti, Heinz Lewin unter Harry Letton, Heinz Letton und Harry Niwell. Das letzte Pseudonym stellt wiederum eine Umkehrung des bürgerlichen Namens (Lewin) dar. Übertroffen werden diese Juden von ihrem Rassegenossen, dem Schlagerfabrikanten und Arrangeur Carl Mieses, der seine Elaborate unter den Namen Rich. Bird, George Elbon, B. Mattoni, Camillo Morena, Ernest Tompa und Franz Wessobrunn (!) veröffentlichte.

In diese Rubrik gehört auch der „berühmte" Geiger Fritz Kreisler mit seinen gefälschten „klassischen Manuskripten", worüber schon vor längerer Zeit an dieser Stelle berichtet worden ist. Und schließlich wollen wir auch nicht versäumen, den Musikkonfektionär Curt Goldmann mit seinen dreißig Pseudonymen lobend zu erwähnen, der unsern Lesern ebenfalls kein Unbekannter sein dürfte.

Bernhard Klein — kein Jude

Im „Musikalischen Presseecho" des Oktober-Heftes der „Musik" befindet sich ein Abdruck aus der Monatsschrift „Völkische Musik-Erziehung" (September 1937), der die Überschrift trägt „Volkslieder?" und mehrfach behauptet, Bernhard Klein, der zur Zelter-Zeit in Köln und Berlin tätig gewesene Musiklehrer und Komponist zahlreicher Werke, Oratorien, Opern, Lieder, Chöre usw., die zum Teil heute noch gesungen werden, sei Jude gewesen. Er war es nicht.

In keinem Konversations- oder musikalischem Fachlexikon befindet sich irgendeine Stelle, die auf Klein als Juden hinwiese, auch nicht in der „Allgemeinen deutschen Biographie", in der Eitner einen umfassenden Aufsatz über Bernhard Klein veröffentlicht hat. Unter die Juden gereiht wurde er m. W. zuerst in dem zu Anfang des Jahrhunderts erschienenen Werk „Berühmte israelitische Männer und Frauen" von Dr. Adolf Kohut (Payne, Leipzig), S. 79, Bd. I. Außer biographischen Angaben ist jedoch nichts angeführt, das auf Kleins jüdische Abstammung hindeutet. In der „Großen jüdischen Nationalbiographie" von Wiringer (1932) steht unter Anfügung von Kohut als Quelle der Hinweis, daß Klein, „ursprünglich für den Rabbinerstand bestimmt, sich jedoch bald der Musik zugewandt hätte". Eine Angabe, die nirgends gestützt und einfach aus der Luft gegriffen ist. Kann sein, daß etwa im katholischen Rheinland der Jüngling den Wunsch geäußert, Priester zu werden, dann aber doch katholischer, da er katholisch getauft war. Im Jahre 1913 erschien der Semi-Kürschner, ein Notschrei an die Fürsten wegen der Überflutung durch das Judentum, in ihm ist mit Kohut als Quelle ganz kurz B. Kl. aufgeführt (!), von da ist er übernommen in die erweiterte II. Auflage „Sipilla veri" von Stauff (Bodung-Verlag, Erfurt). Weder das „Jüdische Lexikon", noch die „Encyklopädia judaica" enthält etwas über Bernhard Klein.

Das im Verlag Hans Brückner, München, erschienene „Musikalische Juden-ABC", bezeichnete GMD. Dr. Rudolf Siegel, einen Urenkel Bernh. Kleins, als Juden. In der 2. Auflage ist der Name Dr. Siegel nicht aufgeführt; Bernhard Klein, der „jüdische" Urgroßvater, wird jedoch wieder genannt.

Im Jahre 1902 erschien in Rostock eine Doktordissertation von Karl Koch über Bernhard Klein, in ihr ist die Taufanzeige Bernhard Kleins erwähnt. Sie lautet:

> Baptizatus est Bernardus Josephus Hubertus. Parentes: Petrus Klein et Anna Christina Schwindels, conjuges.

(Getauft wurde B. J. K., Eltern: Petrus (!) Klein und A. Christina Schwindels, Eheleute.) Die Taufe fand in der damaligen katholischen Pfarre zum Heiligen Paul in Cöln am 6. März 1793 statt. Begraben wurde B. Klein in Berlin auf dem ehemaligen katholischen Friedhof vor dem Oranienburger Tor. Die Wahrheit über B. Klein bei Karl Koch wurde übersehen, die Unwahrheit, die fast gleichzeitig erschien, bei Ad. Kohut siegte.

Auch ein Urenkel von Bernhard Klein, Dr. Lepsius, Charlottenburg, hat lange vor dem Erscheinen des „Juden-ABC"s genealogische Familienforschungen betrieben und für jedes männliche und weibliche Mitglied die Abstammungsurkunden zur Hand. Auf deren Grundlage hat die Reichsstelle für Sippenforschung das Gutachten abgegeben, daß Bernhard Klein und seine Gattin Lili Parthey deutschblütiger Herkunft sind.

Wilhelm Rönk.

Die Abstammung Georges Bizets

Der französische Tonsetzer Georges Bizets, dessen Oper „Carmen" auch in dem deutschen Spielplan seit Jahren Aufführungsrekorde hält, wird bis in die jüngste Zeit hinein immer wieder als Nichtarier bezeichnet. Seine Musik bietet keinen Anhaltspunkt dafür. Das hartnäckig verbreitete Gerücht geht wahrscheinlich auf die Tatsache seiner jüdischen Verheiratung zurück, denn er war der Schwiegersohn des französischen Komponisten Halévy.

Eine Überprüfung der Ahnentafel Bizets hat zu dem Ergebnis geführt, daß er einwandfrei als Arier zu gelten hat. Alexander Césare Léopold Georges Bizet wurde am 25. 10. 1838 in Paris geboren und am 16. 3. 1840 in der Kirche von Notres Dame de Lorette katholisch getauft. Sein Vater war der Gesanglehrer Adolphe Amand Bizet, der 1840 in Paris Rue de la tour d'Auvergne 22 wohnte. Er wurde am 17. 8. 1810 in Rouens geboren und einen Tag darauf im Dom katholisch getauft. Die Heirat mit Aimée Marie Louise Léopoldine Delsarte erfolgte in Paris in der Kirche St. Laurent am 26. 12. 1837. Die Mutter wurde am 22. 12. 1815 in Cambrai in Nordfrankreich geboren.

Die erreichbaren weiteren Abstammungsdaten sind folgende: Großvater väterlicherseits: Guillaume Michel Jérome Bizet, geb. um 1774, wahrscheinlich katholisch, gestorben vor 1837; 1810 war er Soldat in Rouen (wohnhaft Rue des trois Pucelles Nr. 3). Er heiratete am 19.6. 1798 in Yvetot (Departement Nieder-Seine) Bizets Großmutter väterlicherseits Cathérine Genevieve Cornu, die in Yvetot 1774 geboren wurde und am 25. 11. 1841 in Paris starb.

Der Großvater mütterlicherseits Jean Nicolas Toussaint Delsarte lebte 1837 in Solesme (Kirchenbezirk Cambrai) und war verheiratet mit Albertine Aimée Rolland, geboren 1793 in St. Omer (Departement Pas de Calais), gestorben in Paris am 6. 7. 1837.

Der Urgroßvater Louis Guillaume Bizet wurde geboren um 1745, das Sterbedatum ist unbekannt. Er heiratete am 8. 2. 1773 in Yvetot Marie Anne Elisabeth Gaumont. Der Ururgroßvater Jérome Bizet heiratete am 11. 6. 1743 in Yvetot Cathérine Talbot, weitere Daten sind nicht bekannt. Ferner ließ sich feststellen, daß noch eine weitere Generation zurück Jérome Bizet, der um 1685 geboren wurde, mit der um 1690 geborenen Françoise Dautier verheiratet war. Auch von den übrigen Linien der Vorfahren Bizets sind Geburtsdaten bis in das 17. Jahrhundert hinein zu ermitteln gewesen.

Wilhelm Kempffs „Fasnacht von Rottweil"

Uraufführung im Opernhaus Hannover

Das Thema vom verlorenen Sohn ist auf der Opernbühne keine Seltenheit. Noch im letzten Jahr ist es von Robert Hegar in seiner gleichnamigen Oper zum Vorwurf genommen worden, um Psychologisches und Umweltschilderungen zu einer künstlerischen Einheit im bühnendramatischen Sinne zu verschmelzen. Auch die neue Oper Wilhelm Kempffs lebt vom gleichen Gedanken. Im Gegensatz zu seiner „Familie Gozzi", die als komische Oper mehr dem Entspannungsbedürfnis entgegenkommt, ist jedoch seine „Fasnacht von Rottweil" eine Schöpfung, die sich bewußt in die sittlichen und geistigen Strömungen unserer Zeit eingliedert. Auf dem Hintergrund eines schwäbischen Fasnachtsbrauchs des Städtchens Rottweil in Württemberg wird das Thema vom verlorenen Sohn zum künstlerischen Ausdruck des Kräftespieles Volkstum und Heimat. Das Schicksal des landfremd gewordenen Bildhauers Rainer Lochner, der sich erst über den Umweg eines zehnjährigen Aufenthalts in Brasilien seiner blutsbedingten Verbundenheit mit dem Vaterland bewußt

wird, ist mit symbolischen Geschehnissen überhöht. Die Schutzpatronin der Musik, Cäcilie, und die germanische Gottheit Hertha, beides Gestalten des Bildhauers, sind in die Handlung eingeflochten; sie werden anfangs als feindliche Gewalten, am Ende aber als verwandte religiöse Vorstellungen verstanden. Das alte Brauchtum der süddeutschen Landschaft, eben die Fasnacht von Rottweil, Sitten und Gebräuche, sind der fremdländischen Eleganz und Freiheit eines mondänen Gesellschaftslebens entgegengestellt, der Gegenspieler des Bildhauers als Symbol der völkischen Zersetzung aufgefaßt, usw.

Auch in der Vertonung des vom Komponisten geschaffenen Textbuches herrscht derselbe Zug der Gegenüberstellung. Wohl besteht hier wie in „Familie Gozzi" die Absicht zu einer nummerhaften, abgeschlossenen Aufteilung. Aber die Symbolik der Handlung und ihre ideelle Belastung zwingt Kempff zu einer stärkeren thematischen Verflechtung. Das Motivische bestimmt den Gesamteindruck, schon allein, um die gedanklichen Verbindungen klarzulegen. Um des Lokalkolorits willen wird ein großes Aufgebot von instrumentalen Mitteln herangezogen, vom Schifferklavier bis zum Banjo. Dabei erreichen wohl die großen Maskenaufzüge des zweiten Bildes und eine fantastische Traumszene den Höhepunkt des Werkes. Bei dieser farbigen Gegenüberstellung von zwei Kulturwelten, der deutschen und brasilianischen, entsprach es nun der tieferen Absicht des Komponisten, sie nicht nur zu trennen, sondern sich auch symbolisch zu entscheiden: das Werk schließt in einem oratorienhaften Hymnus auf Volk und Vaterland.

Die Uraufführung am hannoverschen Opernhaus trug unverkennbar die Züge einer künstlerischen Leistung. Prof. Krasselts musikalische Leitung, die Spielführung von Hans Winckelmann und erste Kräfte der Bühne, wie Reiner Minten, Hilde Singenstreu, Maria Engel und Wissiak verhalfen dem Werk zu einem starken Beifall, der auch den anwesenden Komponisten auszeichnete.

August Uerz.

„Deutsches Schicksal"

Eine Wilhelm Kempff-Uraufführung im Schauspielhaus Remscheid.

Noch ist die Kunst unserer Gegenwart reich an symbolisch und mystisch verhängten Äußerungen von Dichtern und Musikern, aber arm an Verkündigungen eines reinen, im Grunde seines Wesens schlichten und damit deutschen Gedankens. „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" von Ernst Wiechert zählt zu jenen weichen, weltanschaulich unbestimmten, dabei in Einzelzügen zeitnah verbrämten Stücken, mit und in denen alles und nichts bewiesen wird. In diesem Spiel kehrt der „Hiob" genannte deutsche Bettelmann aus dem Kriege heim, erlebt nur Leid und Trübsal, um dann in der Toten Heer einzugehen, worauf dann ein Chor „mit Singen und mit Beten" zum Herrn tritt, der dem Leben „bis hierher Kraft gegeben". Worin diese Kraft und Herrlichkeit besteht, behält der Dichter für sich. Es ist ein Stück Bekenntnis zur Ohnmacht und Schwäche, zum Mitleid und Sichergeben in ein Schicksal, das nun einmal unabwendbar ist.

Als Text zu der als „Deutsches Schicksal" bezeichneten Kantate von Wilhelm Kempff wurde das Spiel von Ernst Wiechert nur geringfügigen Änderungen unterzogen. Der Pilatus aus dem „Bettelmann" verwandelte sich in den „Herrn der Welt", und aus dem deutschen Hiob wurde ein „Jedermann". Dazu schrieb der Komponist, den wir als hervorragenden Klavierspieler schätzen, eine Musik, die in der feierlichen Choralstimmung der Einleitung eine zwischen rhapsodischem Schwung und barockem Klang schwebende Haltung einnimmt. Sie ist im Formalen mit beherrschter Hand geformt, auch wenn sie sich auf die Stilelemente der Vergangenheit stützt. Schlagartige Überraschungswirkungen im Sinne dramatischer Ausbrüche sind selten und große Entladungen im Chorischen oder Orchestralen kommen nicht vor. Händelsche Sequenzen sind auch bei Kempff ein beliebtes Steigerungsmittel; aber was bei Händel nur einen Anfang bedeutet, ist hier Ziel und Abschluß.

Die Grundhaltung der Kantate entspricht so im Wesentlichen den Worten Wiecherts, deren triste Monotonie und melancholischer Ausdruck einem Komponisten die Brücke zu einer gehobeneren Klangfreudigkeit, zu einem Optimismus in Tönen und einer Daseinsbejahung kaum geben konnte. Schließlich ist der biblische Hiob auch in der poetischen Tarnung Wiecherts keineswegs der rechte Mann, um ein „Deutsches Schicksal" zu verkörpern.

Trotzdem ist die Uraufführung dieses 40. Werkes von Wilhelm Kempff als ein künstlerisches Ereignis hervorzuheben. Unter der musikalischen Leitung von Horst-Tanu Margraf war ein künstlerischer Apparat von großartigem Umfang und Können aufgeboten, um dem anspruchvollen Werk eine in jeder Beziehung repräsentative Wiedergabe zuteil werden zu lassen. Margrafs vorbild-

liche Überlegenheit und Einfühlungsgabe hatte für eine vollendet durchgearbeitete Einstudierung gesorgt. Die Chöre (Städtischer Singverein, Lenneper Gesangverein und der Chor der Bergischen Bühne) waren ein Klangkörper von imponierender Klangkultur. Welche Virtuosität und Präzision entfalteten beispielsweise die sechs Tenöre in dem Kanon der drei Freunde! Als Solisten wirkten mit: die Sopranistin Ilse Schilling, Lilly Neitzer, deren Alt milde Wärme und mächtige Fülle ausstrahlte, Heinz Matthéi, dessen Tenor sich durch klare Tongebung auszeichnete, und Rudolf Watzkes Baß, der es an runder Pracht des Klanges fast mit der von Werner Hasenclever betreuten Orgel aufnehmen konnte. Das Bergische Landesorchester war in außergewöhnlicher Spielform; jede Instrumentengruppe, voran die Holzbläser, gab ihr Bestes. So wurde die Kantate „Deutsches Schicksal" in Anwesenheit des Dichter und des Komponisten zu einem Triumph des musikalischen Leistungswillens der bergischen Stadt Remscheid und ihres musikalischen Führers, der mit diesem Erfolg erneut seine Berufung bestätigte.

Friedrich W. Herzog.

Orchesterjubiläum in Wuppertal

75 Jahrfeier des Städtischen Orchesters.

„Es gibt überhaupt keine schlechten Orchester — es gibt nur schlechte Dirigenten!", sagte einmal Hans von Bülow. Wenn wir diesen Ausspruch des berühmten Dirigenten bei Gelegenheit des Wuppertaler Orchesterjubiläums anführen, so wollen wir damit keine glühenden Kohlen auf die Häupter der Kapellmeister sammeln. Es soll nur einmal mit besonderem Nachdruck auf den Orchestermusiker hingewiesen werden, dessen Wert vom Laien und Musikliebhaber, also vom Publikum, nur selten verstanden und gewürdigt wird. Das Publikum pflegt über den einen, der am Pult steht, die hundert zu vergessen, die Tag für Tag mit Idealismus und Begeisterungsfähigkeit, in künstlerischer und menschlicher Disziplin, der Musik dienen.

Das deutsche Orchester ist ein Kulturfaktor ersten Ranges. Und wie das deutsche Musikleben keinen Vergleich mit irgendeinem anderen Land der Welt zu scheuen braucht, so ist auch der Orchestermusiker als Träger dieses Musiklebens unerreicht. Sein Beruf verlangt auf der einen Seite die Selbstverleugnung bis zur Selbstentäußerung, um nur Teil des Ganzen zu sein, auf der anderen Seite eine seelische Anteilnahme und eine künstlerische Erlebnisfähigkeit, deren Einsatz als selbstverständlich hingenommen wird. Sein Beruf verlangt viel und scheint wenig; seine Leistung ist immer größer als ihr Lohn, der sich in der freudigen Erfüllung der Aufgabe genügen muß. Als wichtigster Grundpfeiler des öffentlichen Musiklebens hat jedes deutsche Orchester eine kulturgeschichtliche Mission und Tradition.

Die Wuppertaler Musiker haben in ihren Jubiläumskonzert ihr Können erneut bewiesen. Aber sie waren nicht allein auf sich gestellt, sondern hatten für diese festliche Gelegenheit Gäste aus Köln, Wuppertal, Hagen, Essen, Remscheid und Wuppertal zur Mitwirkung bestellt, so daß sich das Orchester in einer Spielstärke von 123 Musikern vorstellte. Die Leitung des Festkonzertes hatte Operndirektor Klaus Nettstraeter, der den großen Klangapparat mit überlegener Geste führte.

Händels Concerto grosso in g-Moll empfing durch die großartige Besetzung des Streichkörpers (22 erste Geigen, 20 zweite Geigen, 16 Bratschen, 12 Celli und 12 Bässe) eine satte Klangfülle von unerhörter Pracht. Die Grundgewalt der Bässe erzielte Pedalwirkungen von orgelmäßigem Charakter. Durch das Gegeneinandermusizieren von vollem Streichorchester und Solistengruppe erfuhr hier der Begriff „Konzert" seine wahre Auslegung als „Wettstreit" zwischen Soli und Tutti. Die idyllische Melodik der Musette und die gestaute Kraft des Larghetto steigerten sich schon durch den Kontrast. Auch Nettstraeter nahm den Schlußsatz des Originals, ein menuettartiges Allegro, als Intermezzo vor den an das Ende gestellten Allegro-Satz (der im Original an vorletzter Stelle steht), dessen großzügiges und volltönendes Pathos einen effektvolleren Ausklang abgibt.

Dann spielte Raoul von Koczalski das Klavierkonzert in e-Moll von Chopin mit hinreißendem Schwung. Das war ein rhythmisch markantes Zupacken, von Kraft und Wärme getragen. Koczalski zeigt uns den männlichen Chopin, dessen funkelnden Glanz er in einer souveränen Technik meistert. Selbst dort, wo der Solist als Virtuose und Musiker mit poetischer Phantasie den lyrischen Gehalt des Werkes erschließt, bleibt er von der so oft mißdeuteten Salonatmosphäre unberührt. Das Orchester war in der Begleitung dem Meisterpianisten ebenbürtig. — Nach Händel und Chopin hätte ein anderes Werk ohne Zweifel den repräsentativen Charakter des Konzertes besser unterstrichen, als dies durch Richard Strauß'

„Ein Heldenleben" geschah. Diese im Jahre 1898 vollendete Sinfonie ist vorgestrig und überlebt. Als Selbstbespiegelung des Komponisten, der sich selbst als „Helden" herausstellt, wird das Werk vielleicht einmal als Charakterbild historischen Wert erhalten. Nicht zu leugnen ist, daß die Orchesterstücke von Richard Strauß von Musikern und Dirigenten ob ihrer klanglichen „Dankbarkeit" gern gespielt werden. Auch Klaus Nettstraeter steigerte sich auf der Stufenleiter der Klangekstasen immer höher, um dann auf dem Schlachtfeld des Mittelsatzes den ganzen Lärm blechdurchwirkter Illustrationsmusik zu entfalten. Die großartige Leistung des Orchesters, seines hervorragenden Konzertmeisters Bornemann und seines Dirigenten fand begeisterten Widerhall.

Friedrich W. Herzog.

* Musikalisches Presseecho *

Die Zelter-Plakette

Der Präsident der Reichsmusikkammer veröffentlichte die Ausführungsbestimmungen für die Verleihung der Zelter-Plakette. Der nachstehende Aufsatz aus der Feder des Sachbearbeiters der Kammer stellt die frühere und jetzige Regelung gegenüber. Die Schriftleitung.

Gerade zehn Jahre sind es jetzt her, seit zum Andenken an den einstigen Berliner Maurermeister, Singakademiedirektor und Musikprofessor Karl Friedrich Zelter eine Plakette mit seinem Bildnis als staatliche Ehrengabe für verdiente Chorvereine gestiftet wurde. Einen würdigeren Schutzpatron hätte man für diese löbliche Einrichtung in der Tat kaum finden können. Denn Zelter war ja nicht nur der eigentliche Begründer des deutschen Männerchorwesens und einer der tatkräftigsten Förderer der Chorkunst überhaupt, vielmehr auch der weitschauende Musikpolitiker und -organisator seiner Zeit, der erstmals die Einbeziehung der Musik in den Bereich der staatlichen Kunstpflege bewirkt hat. Es war daher nur die Erfüllung einer alten Dankespflicht, wenn man rund hundert Jahre nach seinem Tode eine Maßnahme, die ganz im Sinne seiner Lebensarbeit lag, auch ausdrücklich in seinem Namen durchführte. Der Zusammenhang wird freilich dem nicht sofort einleuchten, der in der Zelterplakette nichts weiter als ein hübsches Zierstück für den Vereinsschrank sieht. Unleugbar ist sie aber bisher gerade von ihren Besitzern oft nicht viel anders aufgefaßt worden. Und leider mit einem gewissen Recht. So wie das Verleihungsverfahren in der Systemzeit gehandhabt wurde, mußte es schließlich den Eindruck aufkommen lassen, als ob die Zelterplakette eine Art Staatsprämie für Vereinsmeierei wäre. In den Erlassen des damals für die Verleihung zuständigen Preußischen Kultusministeriums liest man zwar über den verwaltungstechnischen Gang des Verfahrens mancherlei: den Ortsbehörden, den Landräten, den Regierungs- und Oberpräsidenten wird genau vorgeschrieben, in welcher Reihenfolge und mit welchen Vermerken und Stempeln sie die Anträge weiterzugeben haben. Ebenso wird streng geregelt, wie die Glückwunschschreiben auszusehen haben und wer die Plakette dem „jubilierenden Verein" aushändigen darf. Nur eines vermißt man leider dabei: irgendwelche Richtlinien und Maßstäbe für die sachliche Beurteilung der Anträge! Ganz allgemein wird zwar gefordert, daß der Verein sich „in jahrelanger ernster und erfolgreicher Arbeit überwiegend der Pflege des deutschen Chorgesangs und des deutschen Volksliedes gewidmet haben" soll, aber anstatt die Erfüllung dieser an sich selbstverständlichen Voraussetzung gewissenhaft nachzuprüfen, begnügte man sich grundsätzlich damit, es den Chören selbst zu überlassen, sich eine entsprechende Bescheinigung ihrer eigenen Verbände zu beschaffen. Es bedarf keiner mathematischen Wahrscheinlichkeitsrechnung, um zu erhärten, daß man die Fälle, in denen diese völlig privaten Organisationen beitragzahlenden Vereinen eine derartige Bescheinigung etwa verweigert hätten, getrost außer Betracht lassen kann. Nun stand zwar in den Bestimmungen, daß es den Verwaltungsbehörden „selbstverständlich unbenommen" sei, „auch ihrerseits, gegebenenfalls unter Zuziehung geeigneter Sachverständiger, in eine Prüfung des Antrages einzutreten". Zwei Sätze weiter wurde aber eine „engherzige Handhabung" dieser Bestimmung ausdrücklich verboten. Da andererseits die als geeignet anerkannten Sachverständigen nicht gern gänzlich uneigen-

nützig in Tätigkeit traten, braucht sich niemand zu wundern, daß auch dieser Weg praktisch so gut wie unbeschritten blieb.

Was war die Folge? Daß von allen Bedingungen, die sinnvollerweise an einen sich um eine staatliche Ehrung bewerbenden Chorverein zu stellen wären, damals nur eine wirklich erfüllt werden mußte: der Nachweis des „Jubilierens". In diesem Punkte nahm man es mit der behördlichen Prüfung sogar sehr genau. Die vorschriftsmäßige Lebensdauer von 50, 75 oder 100 Jahren mußte über jeden Zweifel erhaben sein, dann war alles andere in Ordnung. Wie anspornend die bürokratisch buchstabentreue Anwendung dieses an und für sich gewiß nicht unvernünftigen Maßstabes auf den Unternehmungsgeist mancher Vereine wirkte, ersieht man daraus, daß es Chöre gegeben haben soll, die aus jahrlangem Schlafe urplötzlich zu neuem Leben erwachten, sobald der Tag des amtlich vorgesehenen Jubiläums in greifbare Nähe rückte, um dann, nachdem die Ehrengabe des Staates glücklich in den Trophäenschrein eingebracht war, — tiefbefriedigt wieder ins süße Nichtstun zurückzusinken.

Noch aus anderen Gründen war in der Systemzeit an eine wirkliche Erfüllung der mit der Stiftung der Zelterplakette verkündeten Absichten gar nicht zu denken. Allein schon deshalb nicht, weil die Auszeichnung bestimmungsgemäß nur innerhalb der preußischen Landesgrenzen verliehen werden durfte, während in anderen Teilen Deutschlands auch nur vergleichbare Einrichtungen zumeist überhaupt nicht bestanden. Ein kleines aber bezeichnendes Merkmal für die Ohnmacht einer Reichsregierung, die sich nicht einmal in einer so unverfänglichen Kulturangelegenheit zu einer einheitlichen Maßnahme aufschwingen konnte! Eine sehr ins Gewicht fallende Unzulänglichkeit lag ferner darin, daß die Gemischten Chöre von der Verleihung zwar nicht in der Theorie, wohl aber in der Praxis so gut wie ausgeschlossen blieben, einfach deshalb, weil ihre damals noch in den Anfängen steckende Organisation zu schwach war, um ihnen eine angemessene Berücksichtigung zu sichern. Einen besonderen Strich durch die Rechnung des behördlichen Volksbeglückungsplanes machte schließlich, — o Ironie des Schicksals! — der marxistische Arbeitersängerbund, der in edlem Mannesstolz vor Ministerthronen sich beharrlich weigerte, seine Vereine durch die Zelterplakette auszeichnen zu lassen, vermutlich, weil sie das Bildnis eines königlich preußischen Professors, also eines Bourgeois, trug . . .

Natürlich konnte der nationalsozialistische Staat sich nicht berufen fühlen, diese vom Zweck der Sache schon sehr weit weg entwickelten Traditionen fortzusetzen. Er stand daher vor der Wahl, entweder die Einrichtung überhaupt abzuschaffen und sie durch etwas anderes zu ersetzen, oder ihr durch eine grundlegende Änderung des Verleihungsverfahrens den ursprünglichen Sinn zurückzugeben, vielmehr richtiger gesagt: erstmals diese Sinnerfüllung zu ermöglichen. Mit Wirkung vom 1. Oktober 1936 übernahm also der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die Zelterplakette, deren drei verschiedene Ausfertigungen in Gold, Silber und Bronze bestehen blieben, in seine Obhut. Die Verleihung der ersten hat sich der Minister selbst vorbehalten, während er bei den beiden anderen das Verleihungsrecht dem Präsidenten der Reichsmusikkammer übertrug. Unverändert geblieben ist dabei die Bestimmung, daß jeweils das 50, 75 oder 100jährige Bestehen eines Gesangvereins den äußeren Anlaß für die Ehrung bilden soll. Der bedeutsame Unterschied besteht nun aber darin, daß in den neuen Richtlinien ausdrücklich betont wird, dieser äußere Anlaß allein dürfe in keinem Falle entscheidend sein für die Zuerkennung der Plakette. Vielmehr wird deren erzieherische Zweckbestimmung ganz besonders unterstrichen, indem es heißt, daß sie „ausnahmslos nur an solche Vereine verliehen werden kann, bei denen die Liedpflege auf ernster musikalischer Grundlage im Mittelpunkt ihrer Bestrebungen steht und die im Rahmen der örtlich gegebenen Verhältnisse eine für die Volksgemeinschaft wertvolle Kulturarbeit leisten".

Nicht weniger wichtig ist aber die praktische Neugestaltung des Prüfungsverfahrens selbst. Daß hier den beiden Spitzenorganisationen des deutschen Chorwesens, dem Deutschen Sängerbund und dem Reichsverband der Gemischten Chöre, eine völlig gleichberechtigte Mitwirkung eingeräumt wird, was, wie wir sahen, früher nicht der Fall war, bedarf wohl keiner weiteren Begründung. Der entscheidende Unterschied gegenüber der Regelung in der Systemzeit liegt jedoch darin, daß heute diese Verbände ihre Gutachten ganz unabhängig von irgendwelchen außerhalb der Sache liegenden Interessenverbindungen, etwa beitragswirtschaftlicher Natur, abgeben können, da sie ja keine privaten Instanzen mehr sind, sondern als Untergliederungen der Reichsmusikkammer öffentlich verantwortliche Organe.

(Dr. Alfred Morgenroth in „Die Musikpflege", November-Heft 1937.)

Nachruf für Walter Gronostay

Worte, an seinem Grabe gesprochen

Am 10. Oktober starb Walter Gronostay.

Ein kurzes, schweres Leiden hat den kraftvollen jungen Menschen, dessen feine und empfindsame Seele seltsam gegen den mächtigen Körper gerichtet war, erlöst.

Es hat ihn befreit von den Kämpfen und Qualen des Geistes, die dem mit der großen Gnade und dem ganzen Fluch des Künstlertums Beladenen bestimmt waren. — Es muß ein furchtbares Skicksal sein, das der Künstler trägt; wir können es nicht erfassen, wir können es nur ahnen und uns demutsvoll beugen vor der Macht des Göttlichen, das in einem Menschen wirkt.

Der Künstler muß mit anderem Maß gemessen werden, als wir gewöhnlichen Menschen einander messen.

Der Kraftstrom seiner Natur läßt sich nicht in Kanäle leiten, die von Menschen berechnet und gebaut sind, nicht um den Künstler zu formen — denn man kann ihn ja nicht formen —, sondern zum Schutze des Bürgers vor der ungeheueren Wirkung dieser Naturkraft.

Wir alle haben sie gespürt, aber nur wenige konnten sie begreifen. Und darum ist die Tragik unseres toten Freundes wohl die Tragik, mit der jedes Künstlerschicksal seinen irdischen Abschluß findet: Die Erde gegen sich und dem Himmel verfeindet.

Beides gegen sich: die Trägheit des menschlichen Herzens und in der eigenen Brust den Zweifel an der Sendung des Künstlers.

Im Anfang seiner Entwicklung starb Walter Gronostay, nach wenig mehr als einunddreißig Jahren, in dem Augenblick, als er ein paar Freunden gegenüber mit klassischer Klarheit der Gedanken ein neues Leben mit neuem geistigen Inhalt aufriß: das Lebenswerk, das mit ein paar Themen einer Messe beginnen sollte.

Im Anbruch einer neuen musikalischen Klassik verliert die deutsche Musik einen ihrer berufenen Künder durch den Tod.

Er liebte den Film, wie man ein hilfloses Kind während seiner ersten Krankheiten liebt: alles in einem, mit der warmen Sorge des Vaters um sein eigen Flisch und Blut und mit der Verbissenheit des Arztes, der mit dem Tod um Leben ringt. Das kurze Leben unseres toten Freundes, äußerlich in einer erfolgreichen, durch ungeheuere Arbeit und Selbstdisziplin erkämpften Laufbahn erscheinend, wurde im Innersten bestimmt durch den Gehorsam gegenüber dem Imperativ eines Beethoven, der da lautet:

„Wohltun, wo man kann! —
Freiheit über alles lieben! —
Wahrheit nie, auch am Throne nicht verleugnen!"

(Dr. Leonhard Fürst in „Der deutsche Film", Jg. 2, Heft 5.)

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden jetzt im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Paul Egert: Friedrich Chopin (in der Reihe: „Unsterbliche Tonkunst", herausg. von H. Gerigk). Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam, 1937. 128 S., 23 Abb. Ganzleinen RM. 3.30.

Egert unternimmt den verdienstvollen Versuch, das Persönlichkeitsbild des großen polnischen Komponisten unter Berücksichtigung der neuesten in- und ausländischen Forschungen neu zu zeichnen. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit den geistesgeschichtlichen Bezügen zwischen Robert Schumann und Chopin; dem Verfasser gelingt mit dieser klaren, einleitenden Darstellung des Chopinschen Wirkungsraumes zugleich eine methodisch günstige Abgrenzung des großen Stoffgebietes. Freilich war Robert Schumann zu Beginn der Laufbahn Chopins nicht der eigentliche Wortführer der musikalischen Kritik in Deutschland, dennoch ist es von großem Wert, planmäßig die Anschauungen dieses kongenialen Klaviermeisters der Zeit in ihrer Einstellung gegenüber Chopin zu überprüfen. Wir erfahren, wie Robert Schumann in seiner denkwürdigen Besprechung „Ein Werk II" die Zukunft des jungen Chopin prophetisch vorausgeahnt hat: „Hut ab, ihr Herren! Ein Genie!" ruft er den kleinen Geistern der dreißiger Jahre zu, die den „Musikmarkt" mit anspruchsloser Klavierlyrik und hohlen Variationswerken bedingungslos beherrschten. Das

g-Moll-Nocturno op. 15/3 kündigt Schumann als die „furchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit" an, er sieht also in Chopin einen tüchtigen Streitgenossen gegen die „Philister" und die „Alten" und erwähnt triumphierend die Geniusfreiheit, mit der sich Chopin leicht über die Quintparallelgesetze hinweghebt. Und im „Carnaval" zeichnet Schumann auch musikalisch ein echtes Porträt seines polnischen Freundes.

Recht aufschlußreich und bedeutsam scheinen uns Egerts Bemerkungen zur Frage eines „persönlichen Schaffensgegenstandes" im Werk beider Meister. So heißt es: „Aber der starken Männlichkeit eines Robert Schumann wie Chopin genügte nicht der Ausdruck persönlicher Empfindung. Als Künstler wollen sie ihre privaten Empfindungen zum Typus des Seelengehalts ihrer Völker steigern . . ." (S. 5.) Damit gelingt Egert tatsächlich ein entscheidender Vorstoß gegen eine pseudoromantische Verfälschung künstlerischer Persönlichkeitswerte. Wir sind noch allzuleicht geneigt, anzunehmen, daß jede schöpferische Tätigkeit an den engen Umkreis „introspektiver" Wahrnehmung eigener psychischer Erlebnisse gekettet sei und daher nicht über die innere Kraft verfüge, das krankhafte Hineinhorchen in das eigene Ich und eine überreizte Selbstbeobachtung zu überwinden. Eng hängt damit der bedenkliche Irrtum zusammen, daß das Heroische, Glanzvolle und Festliche in Chopins Polonaisen nur als Ausgleich (Kompensation) eigener, durch schwerste Entbehrungen geformter Seelenzustände zu verstehen sei. Diese ganz abwegige Ansicht einer Wunsch- und Surrogathaftigkeit künstlerischen Schaffens muß gerade im Hinblick auf die Romantikergeneration überwunden werden. Egert faßt diesen Problemstand in seinem Buche scharf ins Auge und liefert uns einen wichtigen Beitrag zur Rückgewinnung eines positiv gerichteten Menschentums für das romantische Zeitalter der Musik.

Daneben finden wir viele Äußerungen Schumanns vor, die seinen geistigen Seinsbezirk scharf von demjenigen Chopins abheben. Während die erste Chopin-Biographie von Liszt am Mangel sicherer Unterlagen für die äußeren Lebensumstände Chopins zu leiden hatte, erfuhr das Chopin-Bild in Schumanns Aufsätzen dadurch eine perspektivische Verkürzung, daß ihm Eigenheiten der polnischen Nationalität unzugänglich bleiben mußten. Aber auch Liszts Versuche, die rassisch-polnischen Inhalte in Chopins Schaffen zu erspüren, gelangten zu keinem greifbaren Ergebnis. Liszts Hinweis auf den Zal- oder den Mollcharakter zielten an den entscheidenden Daseinsbezügen des Chopinschen Nationalstiles vorbei.

Mit Egerts Urteil, daß Friedrich Chopin nicht zur Romantik zu rechnen sei (S. 21), wird sich in Zukunft das musikwissenschaftliche Schrifttum noch mehrfach auseinanderzusetzen haben. Es ist hier nicht der Raum, abschließend über die Richtigkeit dieses Satzes zu befinden, denn es müßte dabei der Umfänglichkeit unseres musikalischen Romantikbegriffs Rechnung getragen werden. Immerhin stellen wir fest, daß uns ja der Ausdruck „Romantisch" nicht eine vorhandene Tatsache versinnlicht, sondern uns nur als „Grenzbegriff" dienlich ist. „Romantisch" ist streng genommen für uns nur eine Fiktion, deren Annahme sich in den einzelnen Formen wissenschaftlicher Beweisführung als zweckmäßig erwiesen hat. Es handelt sich also bei jenem Begriff niemals um eine unmittelbar erfaßte Wirklichkeit, sondern immer nur um ein Denkmittel oder -prinzip, das uns keine abgeschlossene Erkenntnis über die geschichtlichen Substanzen vermitteln kann. Daher ist gegen eine Revision dieses Sammelbegriffs „Romantik", wie sie Egert im Hinblick auf Chopin anregt, durchaus nichts einzuwenden. Erkenntnistheoretische Besinnungen auf die Reichweite musikhistorischer Stilkategorien haben noch nie geschadet. Ja es kann sogar der freizügige Gebrauch von Ausdrücken wie „romantisch" direkt zu niederrangigen Wortbestimmungen (Nominaldefinationen) verleiten und von einer notwendigen Sacherklärung des geschichtlichen Gegenstands ungünstig ablenken. Und so begreifen wir nicht, wenn Gertrud Runge in einer Besprechung der Deutschen Allgemeinen Zeitung (vom 10. 10. 1937, Nr. 472/473) gerade in dieser Romantikfrage Egert die Rüge erteilt, daß seine Darstellung durch „logische Unebenheiten" getrübt sei. Durch Vermehrung der Merkmale kann ein kunstgeschichtlicher Begriff leicht logischer Vernichtung preisgegeben werden, und oft tut daher eine kritische Beschränkung auf seine wesentlichsten (typusstiftenden) Eigenschaften not. Diese Einsicht hat auch in einer Besprechung des Pester Lloyd (Budapest, vom 14. 9. 1937, Nr. 208) eine gerechte Würdigung erfahren. Im übrigen sei daran erinnert, daß wir doch z. B. auch bei Liszt genötigt sind, durch die überhitzte seelische Temperatur seiner Werke (vgl. auch Berlioz) eine klare Trennung von der spezifisch deutschen Romantik Schumanns und Spohrs vorzunehmen.

Den größten Gewinn sehen wir in Egerts Buche im Nachweis polnischer Volksmusik als stilistische Grundlage der Tonwerke Chopins. Hierbei kommt dem Verfasser seine reiche Literaturkenntnis für den Bereich der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu Hilfe. Daneben werden auch Chopins Jugendkompositionen berücksichtigt, an denen sich reizvoll die allmähliche Heranbildung des Personalstils ver-

folgen läßt. Besonders aufschlußreich sind die aufgewiesenen Zusammenhänge mit der wellenförmigen Melodiebildung des „Oberek"-Tanzes. Breiten Raum nimmt der flüssig geschriebene Lebensabriß Chopins ein, wir hören von seinem männlichen Selbstwertgefühl, das ihn vor Sentimentalismus bewahrte und lesen zugleich Zeugnisse seiner rührenden Bescheidenheit. In diesem Zusammenhang sei auf die kürzlich erschienene, endlich vollständige und textkritisch bearbeitete Sammlung der Chopinbriefe (durch Henryk Opienski) aufmerksam gemacht, die uns hoffentlich recht bald durch eine deutsche Übersetzung erschlossen wird.

Dazwischen sind interessante Vergleiche der Endfassungen mit den ersten Niederschriften sowie feine stilistische Beobachtungen, insbesondere an den Etüden, eingestreut, die eine wertvolle Ergänzung zu den Untersuchungen bieten, die Egert in seiner Dissertation am Formprinzip der Sonate (Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik, 1934, besonders S. 10 ff.) vorgelegt hat. Eine wichtige Stütze war namentlich in der Frage volkstümlicher Urformen die kenntnisreiche Schrift Helena Windakiewiczowas (Wzory ludowey muzyki polskiei w mazurkach F. Chopina, Krakau, 1926). Das Literaturverzeichnis ergänzen wir mit einem Hinweis auf die Arbeit Edith Meisters (Stilelemente und die geschichtlichen Grundlagen der Klavierwerke Chopins, Dissertation, Hamburg, 1936, besonders S. 12 ff.), die uns kleinste Ausdruckseinheiten der wellenförmigen Melodik Chopins genau abgrenzt und Beziehungen zu den volkstümlichen Lebensäußerungen der Polen herstellt.

Wolfgang Boetticher.

Herbert Hüllemann: Die Tätigkeit des Orgelbauers Gottfried Silbermann im Reußenland. Verlag Merseburger & Co., Leipzig, 1937, 68 S.

Die Monographie Gottfried Silbermanns schrieb Ernst Flade bereits 1926. Das vorliegende Büchlein beschäftigt sich im Dienste der Heimatkunde mit einem Ausschnitt seiner Arbeit, seiner Tätigkeit im Lande Reuß. Entstehung und Schicksal dreier Orgeln — Greiz, Fraureuth und Schloß Burgk — werden behandelt. Reiches Aktenmaterial wird ausgeschöpft, und zwar bis in alle Einzelheiten. In behaglicher Breite zieht das Hin und Her der Planung und Fertigstellung der Orgelwerke nebst Prüfung und Übergabe und anschließendem Festessen am Leser vorüber. Außer Silbermann tauchen keine berühmten oder für die Musikgeschichte bemerkenswerte Namen auf. Dem Orgelwissenschaftler wäre eine Zusammenfassung der Detailschilderung, die sich im Orgelbau der Zeiten ständig wiederholt, lieber gewesen zugunsten weiterer Forschungsgrenzen. Es ist zu wünschen, daß landschaftliche Spezialuntersuchungen möglichst das gesamte Forschungsmaterial der Vergangenheit für die deutsche Orgelwissenschaft zur Verfügung stellen. Als Einzelquelle für Silbermann und Reußische Heimatkunde ist freilich Hüllemanns Büchlein in seiner Korrektheit vorzüglich brauchbar.

Walter Haacke.

Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart, 1937. XVI und 404 S. In Leinen RM. 9.50.

Der vorliegende Briefwechsel ist wie nur wenige Bücher geeignet, die einsame Größe von Cosima Wagner als Mensch und als Künstler erkennen zu lassen. Von 1891 bis 1923 reicht der Briefwechsel, den der Fürst Ernst zu Hohenlohe als begeisterter Besucher Bayreuths begann und der sich bald zu einem Gedankenaustausch zweier wahlverwandter Seelen entwickelte, die durch die Hingabe an das Werk Wagners und die deutsche Kunst und durch die Sorge um das deutsche Volk verbunden wurden. Der Fürst selbst ist der Herausgeber, und er hat lediglich Briefstellen, die sich auf lebende Personen (oder verstorbene, deren Angehörige noch am Leben sind) beziehen, fortgelassen. Seine eigenen Briefe mußten im Interesse des Verständnisses zum Teil mit eingestreut werden — sehr zum Vorteil für den Gesamteindruck. Eine Fülle feiner Beobachtungen und vortrefflicher Urteile ist darin enthalten, wie der Fürst überhaupt eine ungewöhnlich plastische Art hat, Menschen und Zustände mit wenigen Worten zu umreißen. Der Leser erlebt — gespiegelt durch zwei große Persönlichkeiten — nicht nur drei Jahrzehnte musikalischer Entwicklung, sondern zugleich drei Jahrzehnte Weltgeschichte. Bis zuletzt spricht aus Cosima Wagner der unerschütterliche Glaube an die Sendung des deutschen Volkes. Da heißt es 1910: „Unser Volk ist gut, trotz aller Versuche, es zu pervertiren, und es ist werth, daß edle Fürsten sich seiner annehmen", und 1919: „Unsere jetzige Niederlage wird die Einkehr in uns, unsere Wiedergeburt schaffen."

Das Werk von Bayreuth bildet naturgemäß stets den Mittelpunkt. Mit großer Aufmerksamkeit und mit verständisvollem Wohlwollen wird aber daneben das wertvolle Neue registriert. Gerade wegen seiner Gegenwartsnähe fesselt dieser Briefwechsel den Leser. Das Buch muß als wertvolle

Bereicherung des Wagner-Schrifttums hervorgehoben werden. Herbert Gerigk.

Max Millencovich-Morold: Cosima Wagner. Ein Lebensbild. Philipp Reclam jun., Verlag, Leipzig. 1937. 489 S. u. 47 Abb. Geb. RM. 8.[illegible]

Das hier entwickelte Lebensbild der Gefährtin Wagners und der Meisterin von Bayreuth", wie sie als die Hüterin des großen Erbes genannt wurde, liest sich wie ein meisterhaft gestalteter Roman, und doch gibt Millencovich-Morold gewissenhafte Tatsachenberichte auf Grund umfassender Quellenstudien und der Kenntnis von bisher unzugänglichem Material. Winifred Wagner hat ihm unveröffentlichte Brief und Aufzeichnungen Cosimas zugänglich gemacht, und manchen wichtigen Zug des Gesamtbildes konnte der Verfasser dank mündlicher Überlieferung hinzufügen, denn er steht mit überlebenden Mitarbeitern und Freunden der erst 1930 Verstorbenen in Verbindung.

Dieses Leben ist selbst ein Stück deutscher Kulturgeschichte. Die Darstellung wirkt durch ihre Beschränkung auf die Tatsachen und durch den Verzicht auf das so beliebte poetische Beiwerk doppelt eindringlich. Die Tochter von Franz Liszt und Marie d'Agoult, die mit Hans von Bülow verbunden war, folgt nach schwerem inneren Kampf Richard Wagner. Gerade dieses Kapitel gibt erstmalig den psychologischen Schlüssel zu dem Entschluß Cosimas. Stets vermag Millencovich-Morold die einzigartige Persönlichkeit überzeugend zu schildern. Sie ist die Erfüllerin von Wagners Wollen. So bildet das Buch einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Werkes Wagners und darüber hinaus die für jeden Deutschen packende Lebensdarstellung einer der bedeutendsten deutschen Frauen. Herbert Gerigk.

Peter Raabe. Deutsche Meister. Reden. Mit 2 Bildtafeln. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg. 92 Seiten.

Das vorliegende Buch enthält acht Reden, die der Präsident der Reichsmusikkammer bei feierlichen Gelegenheiten gehalten hat, und zwar über Beethoven, Carl Maria von Weber, Franz Liszt, Franz Liszt und das deutsche Musikleben, Wagner und Beethoven, Johannes Brahms und Anton Bruckner. Raabe gibt in diesen Reden keine Kurzbiographien oder irgendwie auf Vollständigkeit hinzielende Schilderungen, sondern an hervorstechenden Charakterzügen oder Ereignissen entwickelt er die Persönlichkeit der einzelnen Meister, läßt er ihr Wesen deutlich werden. Das geschieht in klaren, überzeugenden, oft kulturpolitisch betonten Formulierungen und in allgemeinverständlicher, knapper Weise. Reiche Kenntnisse, ein warmes Herz und ein scharfer Verstand sprechen aus diesen Reden, die dem Kundigen Wesentliches unter dem Gesichtswinkel eines besonderen Anlasses noch einmal darlegen und dem Laien große deutsche Menschen und Musiker nahebringen. Hermann Killer.

Friedrich Brand: Das Wesen der Kammermusik von Brahms. Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H., Berlin. 1937. VII und 155 S.

Die deutsche Brahmsforschung hat sich bisher im wesentlichen mit der Darstellung der Lebensschicksale des Meisters, der Kennzeichnung seiner Persönlichkeit und ähnlichen, vorwiegend biographischen Problemen begnügt und dabei in den meisten Fällen die Spuren breitgetreten, die der Essayist und Brahms-Freund Max Kalbeck in seiner vierbändigen Monographie gezogen hat. Die Werkbetrachtung hielt sich in diesen biographischen Zusammenhängen in einem mehr allgemeinen Rahmen und drang auch außerhalb der biographischen Literatur nicht sonderlich tief und selten systematisch in das Wesen der Brahmsschen Kunst ein.

Unter diesen Umständen muß eine Abhandlung wie diejenige von F. Brand das ungeteilte Interesse von Kunst und Wissenschaft beanspruchen, da sie medias in res geht und das „Wesen der Kammermusik von Brahms" zu ergründen sucht. Aus der Erkenntnis heraus, daß es nur auf dem Wege über ein gattungsmäßig abgegrenztes Teilgebiet des Brahmsschen Schaffens möglich ist, zu zwingenden Forschungsergebnissen zu gelangen, untersucht der Verfasser die Brahmssche Kammermusik als dasjenige Gebiet im Gesamtschaffen des Meisters, das die größte Anzahl werthaltigster Werke zu verzeichnen hat. Die Stilmerkmale, die hier im Gange einer durch methodische Exaktheit sich auszeichnenden Untersuchung gefunden werden, sind nun allerdings auch für andere Werkgattungen bei Brahms charakteristisch, d. h. also für den Brahmsschen Gesamtstil, nicht allein für seinen Kammermusikstil. Über dessen besondere Eigenart (etwa im Gegensatz zum klassischen oder romantischen Kammermusikstil) erfährt man in Brands Abhandlung kaum etwas. Der Verfasser untersucht den Brahmsschen Musikstil an Hand der Kammermusikwerke und bemüht sich dabei erfolgreich um die Auffindung spezifisch Brahmsscher Stilmerkmale, die man bisher nicht in dieser Schärfe bzw. überhaupt noch nicht gesehen hat. Die Untersuchung gipfelt in der bedeutsamen Feststellung, daß die „ruhenden" Stilelemente ein derartiges Übergewicht über die „vorantreibenden" besitzen, daß sie insbesondere dem Brahmsschen Stil das eigent-

liche Gepräge geben und der Brahmsschen Musik jenen gebändigten Charakter verleihen, der im Erklingen unmittelbar empfunden wird. Obwohl der Verfasser streng im musikanalytischen Bereich bleibt (was in diesem Fall durchaus als ein Vorzug zu betrachten ist), stützt er durch seine Stiluntersuchung die Annahme von L. F. Clauß, daß Brahms rassenpsychologisch dem fälischen Beharrungstypus zugehöre. Wenn man dem auch grundsätzlich wird zustimmen müssen, so darf man doch die Bedeutung der „vorantreibenden" Elemente bei Brahms, insbesondere die Kraft des rhythmischen Geschehens nicht unterschätzen. Es ist daher auch reichlich überspitzt, wenn der Verfasser glaubt, daß die Brahmssche Musik ihre eigentliche Erfüllung oder „ihre letzte Befreiung" lediglich in verhallenden Satzschlüssen erfährt. Auf einige weitere Äußerungen problematischen Charakters sei im Vorbeigehen noch hingewiesen: die Kennzeichnung des „symphonischen" Thementypus als „Concitato"-Thema widerspricht den meisten der dabei herangezogenen Themen, ebenso die Bemerkung, daß die Neigung zum Mollgeschlecht bei Durmelodien dieses Thementypus vorwiege. Im gleichen Kapitel wird der metrische Begriff der „Periode" in einem mißverständlichen Sinne angewandt. Das 2. Thema des H-Dur-Trios (S. 29) ist nicht „zeitlich früh", sondern entstammt der Umarbeitung vom Jahre 1890. Ob man in den Mittelteilen der langsamen Sätze von einem „dramatischen Geschehen" sprechen darf, erscheint an und für sich schon, dann aber auch angesichts der grundsätzlichen psychologischen Einordnung des Meisters als Beharrungstypus mehr als fraglich. Ebenso anfechtbar ist schließlich die Behauptung, daß Brahms auf Grund seines spezifischen Melodiestils kein Fugenthema schreiben kann. Zur Erörterung dieser Frage hätte die Untersuchungsbasis über die Kammermusik hinaus ausgedehnt werden müssen.

Ungeachtet dieser Einwände ist das Buch von Brand eine wirkliche Bereicherung unserer Brahmsliteratur, ein erster, ergebnisreicher Vorstoß in ein noch wenig gepflügtes Land. Die künftige Brahmsforschung wird an ihm nicht vorbeigehen dürfen und wird sich mit den hier ausgebreiteten Fragen grundsätzlich und im einzelnen befassen müssen.

Rudolf Gerber.

Wilhelm Ehmann: „Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration." Neue Deutsche Forschungen Band 94. Verlag Junker & Dünnhaupt, Berlin 1936. 8°, 200 S. u. 24 S Noten-Beispiele.

Adam von Fulda (ca. 1440—1506) gehört zu jener Musikergeneration, die am Vorabend des Renaissancedurchbruches in Deutschland — in ihrer Musikauffassung noch durchaus mittelalterlich bestimmt — einen eigenständigen, wenngleich nach den großen Niederländern Busnois und Ockeghem orientierten Musikstil schreibt. In der älteren Musikgeschichte als Theoretiker („Musica" 1490) gewürdigt, wurde sein geistliches Schaffen durch Hugo Riemann (Handb. d. Musikg. II/1) und seinen Schüler W. Niemann (Kirchenmus. Jahrb. 1902) überzeugend in die Busnois-Nachfolge gestellt. Aufriß seines Lebens und Kenntnis eines numerisch geringen, aber für die Folgezeit bedeutsamen weltlichen Liedschaffens verdanken wir H. J. Moser (Jahrb. d. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik I, 1929). Vorliegende Freiburger Dissertation von 1932 unternimmt es nun, das bisher skizzenhaft umrissene Bild von Adams geistlichem Werk mit Fleiß und liebevoll-eindringender Ausführlichkeit zu malen. Sie versucht zunächst nach dem Vorgang der Moserschen Nesttheorie" innerhalb der Überlieferung, welche in drei Sammelhandschriften von Leipzig, Berlin und Breslau vorliegt, auch nicht namentlich Fulda zugeschriebene Sätze für den Komponisten in Anspruch zu nehmen, ohne freilich hierbei zu einer bündigen Aussage zu gelangen (S. 39). Der sachlich am ergiebigsten 2. Teil bringt die „Stilanalyse der überlieferten Werke", wobei die Bedeutung der Hymnengattung für die junge protestantische Polyphonie hübsch herausgearbeitet wird (S. 117 ff.) und auch grundsätzlich Wertvolles über C. f.-Typen (S. 83 ff.), Discantierstimmenanlage (S. 93 ff.) und „gestanzte Kontrapunktformeln", die für die Kontrapunktik der Folgezeit wichtig sind (S. 101 ff.), ausgesagt wird. Abhängigkeit von und Abgrenzung gegen Busnois, dem von Adam selbst genannten Vorbilde, bildet den Inhalt des folgenden Abschnittes, während die beiden Schlußkapitel sich mit der „Musikanschauung Adams von Fulda" und der „Aufführungspraxis der Werke Fulda" auseinandersetzen.

Man könnte der Arbeit unbedenklich zustimmen, verriete sie jene unbedingte Sachlichkeit und geistige Zucht, die noch immer das Kennzeichen wirklich wertvoller wissenschaftlicher Leistungen darstellt. Leider gibt sich Verf. aber in weiten Partien seines Buches jener hemmungslosen Verbalhypertrophie, jener Lust am Fabulieren und Jonglieren mit bestechenden geisteswissenschaftlichen Begriffen hin, das vielleicht dem Laien imponieren mag, für den Fachmann aber immerhin eine gewisse Zumutung bedeutet. Als symptomatisch hebe ich nur zwei Beispiele heraus, die jenen gewaltsamen Anschluß an kunstgeschichtliche Begriffe illustrieren, vor dem schon Abert im Hinblick auf derartig abwegige Unselbständigkeit dringend gewarnt hat. (Arch. f. M. W. II): Was die ‚ars perfecta' durch

die Gelöstheit der Stimmführung selbst erlangt, wird hier durch das Ausgleichsverfahren des Satzganzen erreicht. Auf diese Weise bleibt der Satz stets durchsichtig. Die verschobenen Pausen lassen gleichsam immer neues Licht herein. Das reich verstrebte Pfeilergerippe bleibt stets sichtbar und hat die Aufgabe höchster künstlerischer Wirkung. Es ist von musikalischer Ornamentik übersät. Die ‚ars perfecta' verzichtet darauf. Eine gotische Fassade steht einer Renaissancefassade gegenüber." (S. 131 f.) — „Die Stimmen fließen zu verschmelzender Einheit ineinander über. Neben die gotische Kirche mit ihrer durchgegliederten Schiff-Flucht und dem hochgezogenen (C.-f.-) Mittelschiff wird die raumverschmelzende Hallenkirche gebaut" (S. 162). Derartiges spricht wohl für Mitteilungsfreudigkeit des Verf., erinnert aber auch recht deutlich an gewisse Wälzer über Harmonik, linearen Kontrapunkt und Tonpsychologie!

Bedenklich wird die Angelegenheit freilich, wenn Verf. auf Grund eines, durch den im mittelalterlichen Zeitraum durch den naturgegebenen Aussiebungsprozeß der Zeit bedingten, geringen Materials zu Schlüssen gelangt, die teils als höchst gewagt zu bezeichnen, teils grundsätzlich abzulehnen sind. Gewagt ist die Bezeichnung Adams als „Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration". Mit dieser zunächst bestehenden Formulierung wird die weltliche Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts vom Mönch von Salzburg bis zum Lochamer Liederbuch, wird die Motette des 13. Jahrh., werden die germanischen Beiträge zur mittelalterlichen Einstimmigkeit beiseite geschoben. Gewagt ist neben vielem anderen die Bezeichnung der Kunst Adams als deutsche Kunst schlechthin, die hauptsächlich aus der Gegenüberstellung mit Senfls Trauergesang von 1519 gewonnen wird. Ich zitiere S. 169 f.: „Die Musik Fuldas . . . weist immer von sich fort, hinaus in die Ganzheit des Daseins, in der sie steht. Hier hat der wissenschaftliche musicus die weltanschauliche Auseinandersetzung im vorklanglichen Musikbereich vorausgenommen. Der gerüstschaffende numerus teilt das Ergebnis der klingenden Musik mit. Die Einzelstimmen, der Einzelton jedoch hält sich frei von jeder außermusikalischen Beeinflussung. Die Musik bleibt Musik . . . Hier (bei Senfl) will jeder Ton etwas sagen. Hier ist jeder Ton mit Bedeutung beladen. Jeder Ton poetisiert. Diese außermusikalische Bedeutungslast wächst im Laufe der Musikgeschichte bis zur Erdrückung an (!). Die südlich-romanische Tonkunst vollendet sich in der poetisierenden Bedeutungsmusik; der nordisch-deutschen Musik ging es stets um kosmische Ordnungen. Noch in der letzten Geschichtsspanne stehen sich auf deutschem Boden in den Werken von Liszt, Wagner — Brahms, Bruckner beide Musikarten gegenüber." (!) Hier wird der Versuch unternommen, mittelalterliche Zahlenspekulation als für das Wesen deutscher Musik verbindlich anzusprechen. Ich zitiere weiter: „Bei der Zerstörung der seinshaltigen Zahlenmusik durch die persönlichkeitshaltige Wortmusik wird die Seinsmusik nicht nur als Weltanschauung zerstört, sondern es geht auch das Könnerisch-Handwerkliche des Komponierens und die ganze Fertigkeit seiner Verklanglichung und Wiedergabe verloren." (S. 171.) Abgesehen davon, daß sich Verf. selbst widerspricht, wenn er die Überlieferung der Leipziger Handschrift als „Sammelband" aus dem Kreis „musikalischer Kolonisten" „des kolonialen deutschen Ostens und Nordens" (S. 27—29) für die von Hermann Abert klassisch geschilderte kontemplative Musikübung anspricht und S. 195 von der „kleinen Besetzung" redet, auf die „der paläographische Befund der Fulda-Quellen" schließen lasse, so ist die Inanspruchnahme von Adams mittelalterlich bedingter Musikauffassung als die schlechthin deutsche zurückzuweisen.

Angesichts dieses Buches kann man demnach nur sagen: Vorsicht vor der Mystik in der Wissenschaft!

Erich Schenk.

Heinrich Lehmann: Die Thomaner auf Reisen. Druck und Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1937.

Ein Buch, das Kinder und Erwachsene in gleicher Weise erfreuen und beglücken wird! — In frischer, humorvoller Weise führt uns der Verfasser mitten in das Leben der jungen Thomaner hinein. Läßt uns teilnehmen an ihren Arbeits- und Mußestunden, ihren Reisen und ihren Erfolgen. Die Schilderung der Situationen und Mißverständnisse, in die die Jungen auf ihren Auslandsreisen geraten, da ihnen Lebensstil und -gewohnheiten jener Menschen vollkommen fremd sind, geschieht in so natürlicher und launiger Weise, daß wir oft hellauf lachen. Neben Heiterem und Ergötzlichem steht Stilles und Erhebendes. Wenn der Verfasser von der Wirkung spricht, die ein Konzert des Thomanerchors, vor allem im Ausland, hervorruft, dann spüren wir, wie sehr die Musik zur Mittlerin und Brücke zwischen fremden Völkern werden kann.

Wenn uns der Verfasser auch viel von den heiteren Erlebnissen der Reise erzählt hat, so hat er niemals den Hauptzweck, um dessentwillen er das Buch schrieb, aus dem Auge verloren. Immer wieder wies er auf die verpflichtende Aufgabe des Chores hin, „die nichts weniger bedeutet als das: wertvollstes deutsches Kulturgut . . . . hinauszutragen, den eigenen Volksgenossen zur Beglückung

und fremden Völkern zugleich zum Beweis, wie unser Vaterland .... das Erbe einer großen Vergangenheit weiterträgt ....."
Ein Wort noch über das Äußere des Buches. Der von G. W. Bitterling stammende Schutzumschlag ist im höchsten Grade geschmacklos. Ein einfarbiger Karton, oder wenn es schon das Bild der den Zug besteigenden Jungen sein muß — dann aber wenigstens im Schwarz-Weißdruck —, wäre weit ansprechender gewesen. Man wird den Eindruck, einen Zweigroschen-Roman vor sich zu haben, nicht los. Schade!

Gertraud Wittmann.

Anna Charlotte Wutzky: Walzerklänge an der Donau. Der Schicksalsroman der beiden Walzerkönige. Koehler & Amelang in Leipzig. 252 Seiten.

In überaus rascher Folge hat die Verfasserin in den letzten Jahren eine Anzahl von Romanen erscheinen lassen, in deren Mittelpunkt Musiker stehen. Das neueste Werk behandelt das ...en von Johann Strauß Vater und Sohn. Es ist der Verfasserin weniger darum zu tun, Menschenschicksale zu gestalten und Persönlichkeiten zu schildern als vielmehr eine bestimmte Lebens- und Kulturatmosphäre im Wort einzufangen, in diesem Falle das Wien der Walzerzeit. Die Neigung, die Darstellung gleichsam in einem bunten Wort-Bilderbogen aufzulösen, erscheint hier bis zu einem Über-Blumenstil gesteigert, der oft hart bis an die Grenzen des Süßlichen geht. Dadurch wirkt die Handlung wie eine Reihe locker aneinandergefügter Episoden, in denen immer wieder eine süß-selige Walzerstimmung mit beinahe unerschöpflichen Wortkünsten herbeigezaubert wird. Dabei ist die Darstellung von großer Belesenheit und Sachkenntnis getragen. Eine Fülle von Personen marschiert auf, in denen sich das musikalische und gesellschaftliche Leben der Kaiserstadt verkörperte, aber keine wird wirklich plastisch, weil die epische Form allzusehr von stilistischen Impressionen überwuchert wird. Wer jedoch über diese Mängel dichterischer Gestaltung hinwegzulesen vermag, den wird allein schon der dankbare und ergiebige Stoff des Buches fesseln.

Hermann Killer.

Wilhelm Stahl: Die Lübecker Abendmusiken im 17. und 18. Jahrhundert. Verlag Ernst Robert, Lübeck, 1937. 64 S.

Als Festschrift zum Deutschen Buxtehude-Fest Lübeck 1937 (Bericht in der „Musik", XXIX/10, S. 711) legt Wilhelm Stahl einen Sonderdruck aus der Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte über die von Franz Tunder und Dietrich Buxtehude begründeten Lübecker Abendmusiken vor. Eingehendes Quellenstudium (z. B. der Wochenbucheintragungen Buxtehudes, des Vorsteher-Protokollbuches der Lübecker Marienkirche usw.) setzt den Verfasser in den Stand, nicht nur eine erste umfassende Darstellung der Abendmusik, von der es noch 1697 hieß, daß eine derartige „Präsentierung" „sonst nirgends wo geschiehet", sondern auch einen interessanten Sektor der Kultur- und Musikgeschichte aus anderthalb Jahrhunderten zu geben. Stahl bringt wichtige Korrekturen mehrerer Einzelheiten durch aktenmäßigen Beweis, so z. B., daß nicht Buxtehude der Begründer der Abendmusiken gewesen ist, sondern daß schon Tunder von dem „accidens wegen deß Abendspielenß" in einer Angabe vom 11. Januar 1646 an die Kirchenvorsteher spricht, wonach also dies Abendspielen bereits einige Jahre eingebürgert gewesen sein muß. Buxtehude verlegte die Abendmusiken vom Wochentag auf den Sonntag (5 Sonntage dicht vor Weihnachten außer dem ersten Advent) und bildete so größere oratorienhafte Werke in fünf Teilen heraus (auch das „Jüngste Gericht" ist eine solche Abendmusik), die auch bei seinen Nachfolgern Joh. Christian Schieferdecker, Joh. Paul Kuntzen, Adolf Karl Kuntzen und Joh. Wilh. Cornelius von Königslöw im allgemeinen textliche und musikalische Neuschöpfungen sind. Soweit Textbücher und einzelne Partituren erhalten sind, gibt der Verfasser ausführlichen Bericht über Art und Charakter der Werke, so daß die Schrift Wesentliches auch zur Geschichte des Oratoriums beisteuert. Die Ergebnisse der Arbeit dürfen zur weiteren Erforschung des musikalischen 17. und 18. Jahrhunderts nicht übergangen werden.

Paul Egert.

Jörgen Forchhammer: Stimmbildung auf stimm- und sprachphysiologischer Grundlage. 2. Band. Die Ausbildung der Sprechstimme. Verlag von J. F. Bergmann. München, 1937. 78 S.

Forchhammers 1923 erschienenen „Stimm- und Sprechübungen" sind vergriffen. Die vorliegende Veröffentlichung enthüllt im wesentlichen die Abschnitte jenes Werkes, die sich auf die Ausbildung der Sprechstimmen beziehen. Der Verfasser ist Lehrbeauftragter für Phonetik an der Universität München und geht in seinen Darlegungen ohne Umschweife praktisch vor. Eine sorgfältige phonetische Umschrift schafft die notwendige Klarheit. Man hat ein Übungsbuch vor sich, das kaum theoretische Erklärungen enthält, weil Forchhammer alles Theoretische in einem anderen Buche zusammengefaßt hat. Herbert Gerigk.

Die Werkanalyse

Hans Pfitzners neues Werk

Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orchesters oder des Klaviers, op. 43

Das jüngste Werk Hans Pfitzners, entstanden im Herbst dieses Jahres, ist zum ersten Male vor einem größeren Zuhörerkreise erklungen gelegentlich eines Hauskonzertes bei Reichsminister Rust und zur öffentlichen Uraufführung gekommen in einem Museumskonzert zu Frankfurt a. M. am 3. Dezember. Beide Male wurde es von den beiden Künstlern gespielt, denen es gewidmet ist: Max Strub und Ludwig Hoelscher; bei dem Hauskonzert am Flügel begleitet von Elly Ney, im Museumskonzert vom Orchester unter Leitung des Komponisten.

Wie der Titel schon besagt, will das Werk in beiden Fassungen für voll gelten, also nicht etwa in der Klavierfassung als „Ersatz" genommen sein. Ein paar Varianten im Notentext der Solostimmen tragen den in beiden Fällen verschiedenen klanglichen Gegebenheiten Rechnung. Ein Vorwort erläutert im übrigen die Absichten des Meisters: „Dieses Stück ist nicht virtuos und konzertant gedacht, sondern durchaus kammermusikalisch, wenn mit Klavierbegleitung, sozusagen als Hausmusik. Die beiden Solospieler sollen daher ihren Part niemals auswendig spielen, sondern am Pult sitzend von Noten."

Wir sehen hier Pfitzner den Weg fortsetzen, den er bereits mit den Liedern op. 40/41 (im Grunde schon mit der letzten Oper „Das Herz") vollends aber mit dem Cellokonzert op. 42 beschritten hatte: den Weg zu einer immer gesteigerten Schlichtheit der musikalischen Sprache und und möglichsten Vereinfachung der Ausdrucksmittel. In gleicher Richtung mag auch die mehr und mehr hervortretende Vorliebe für knappe Formen, also kurze Dauer (Cellokonzert 19 Minuten, Duo 16 Minuten) zu verstehen sein. In besonderem Sinne gemeinsam ist dem Cellokonzert und dem neuen Duo aber die formale Behandlung überhaupt: die merkwürdige Gelöstheit des Gestaltens aus einem ungemein keimkräftigen Einfallsmaterial heraus; die Entstehung traditioneller Satztypen innerhalb einer pausenlosen Konzeption von phantasieartiger Gesamtanlage aus ebenso bindenden wie immer von neuem wandlungsfähigen motivischen Einheiten. In dieser eigenartigen Formtechnik bekundet sich die schöpferische Freiheit reifster Meisterschaft, die nur als Summe eines ganzen Lebens möglich ist; Freiheit eben in der Gebundenheit durch das gestalterische Prinzip, die übergeordnete Notwendigkeit der Intuition, des „Einfalls". Endlich bleibt als allgemeines Kennzeichen Pfitznerscher Spätwerke, das in dieser neuesten Komposition am ohrenfälligsten in Erscheinung tritt, die innere Unbeschwertheit festzustellen, die „Auflockerung" des Empfindungsmäßigen, die Gelassenheit oder Heiterkeit der Grundstimmungen. In diesem Punkte berühren sich der jugendliche und der altmeisterliche Pfitzner sehr auffallend.

*

Es handelt sich also um einen pausenlosen Dreisätzer. Allegro moderato, Moderato und „Ganze Takte" sind die Tempobezeichnungen. Alle drei Teile drehen sich um die a-Region; der erste hat a-Moll zur Grundtonart, der letzte A-Dur. Das Allegro moderato ist in sehr freier Sonatenform angelegt. Sein Hauptthema, mit dem gleich das Violoncello einsetzt, singt sich im 6/4 Takt über einer schwebend rhymisierten Begleitung aus.



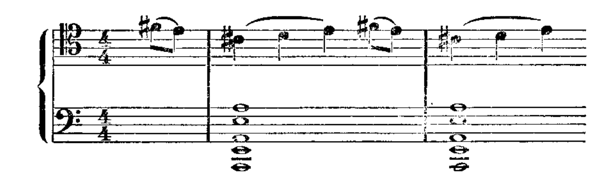
Es erfährt bald, nachdem die Violine es übernommen hat, und figuratives Rankenwerk in Verbindung mit motivischen Varianten einen neuen thematischen Gedanken



vorbereitet haben (er wird episorisch weitergeleitet), eine reich kontrapunktierte Durchführung, an der Solostimmen wie Begleitpart in gleichem Maße beteiligt sind und in der auch jenes Figurationswerk eine wichtige Rolle spielt. Aus ihm speziell wird in diesem Abschnitt gegen Ende noch ein melodisches Gebilde von anmutig wiegender Bewegung gewonnen:



Die erweiterte Durchführung mündet dann in eine Kadenz aus, an die sich der ganz knappe Reprisenteil anschließt, unmittelbar in den langsamen Satz (Moderato) überleitend. Dessen Kerngedanke ist aus dem eingeklammerten Motiv des Hauptthemas entwickelt; er lautet in der kürzesten Formel:



Von der Solovioline wird er am weitesten ausgesponnen:



Vom Orchester (Klavier) ausgeleitet, führt dieser nachdenklich gestimmte, in seiner Linienführung kostbar ausgesparte kleine Satz organisch in das Finale hinüber, dessen beherrschendes Thema ebenfalls aus der angemerkten Notengruppe des ersten Hauptthemas gewonnen ist.



Der Formgrundriß ist rondoartig, doch werden alle „Zwischenspiele" aus dem Motivmaterial des einen Themas bestritten, so daß die tektonische Einheitlichkeit hier auf den Gipfel getrieben erscheint. Überquellendes Lebensgefühl gibt dem Satze seinen Empfindungscharakter. Mit jubelnder Kraft eilt die Musik dem kurz und bündig abreißenden Schluß zu. Walter Abendroth.

Die Schallplatte

Wilhelm Furtwängler auf Schallplatten und andere Neuaufnahmen

Die völkerverbindende Macht der Musik wird heute wieder in ihrem ganzem Umfange erkannt. Neben dem Rundfunk ist es besonders die Schallplatte, die den weg überallhin findet, und die dem Musikfreund auch in dem entlegensten Ort die vielgenannten Namen des Musiklebens veranschaulicht, wie sie andererseits auch neuen aufstrebenden Künstlern eine Resonanz verschaffen kann. Wenn heute Leopold Stokowski in Europa ebenso bekannt ist wie in USA., dem Land seines Wirkens, dann ist das ausschließlich ein Erfolg seiner Schallplatten. Durch die Schallplatte ist es möglich gewesen, das Werk von Bayreuth in Originalaufnahmen zuerst 1927 bei Columbia — hier den „Parsival" noch unter Karl Muck! — dann 1936 bei Telefunken festzuhalten und der ganzen Welt zu erschließen. Was das für den deutschen Gedanken in der Welt bedeutet, ist kaum abzusehen. Außerdem pflegt sich an solchen Musteraufnahmen der Aufführungsstil in allen Ländern auszurichten.

Wenn nun Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern bei Electrola Beethovens Fünfte herausbringt, dann ist das eins jener Ereignisse, die die gesamte Musikwelt angehen. Furtwängler ist ja schließlich keiner der vielen reisenden Dirigenten, sondern sein Name ist aufs engste mit seinem Orchester verknüpft, das er wie kein anderer zu unübertroffenen Höchstleistungen führt. Seine Aufführung der Neunten in Paris wurde einmütig als einer der großen künstlerischen Höhepunkte der Weltausstellung anerkannt. Die Fünfte gehört zum Kreis jener Schöpfungen, die in Furtwängler einen klassischen Deuter finden, die von ihm so vollkommen musiziert werden, daß sich ihr Wesen dem Hörer rein offenbart. Dank einer wirklich vollkommenen Aufnahmetechnik (die allerdings eine elektrische Wiedergabe erfordert, wenn nicht die meisten Feinheiten verlorengehen sollen) wird eine plastische Raumwirkung des Klanges erzielt, die an die Grenze des Möglichen herankommen. Der Vortrag des Werkes zeigt alle Eigenheiten Furtwänglers, die wir aus dem Konzertsaal kennen. Der langsame Variationen-Satz schwingt in einer unbeschreiblichen großartigen Ruhe, die Streicherpracht und die herrliche Präzision der Philharmoniker sind hier hervorzuheben. Das Scherzo enthält Pianowirkungen, wie sie kaum eine andere Aufnahme des Werkes aufweist. Die einzigartige Ausgeglichenheit des Orchesters in sich, die das Geheimnis seines Musizierens unter Furtwängler bildet, kommt der Schallplatte auch in den Partien entgegen, die starke Klangballungen enthalten.

In welcher Weise die Schallplatte in die Ferne wirkt, das beweist die erstmalige Aufnahme einer Bruckner-Sinfonie, der Vierten, in der Originalfassung, die von Dr. Karl Böhm mit der Dresdner Staatskapelle bei Electrola gespielt worden ist. Gerade im Ausland hat diese Folge von acht großen Platten Aufsehen im besten Sinn erregt. Es scheint, daß dadurch vielerorts erst ein Bild der Größe Bruckners vermittelt wurde, umsomehr als das Spiel der Dresdner Staatskapelle mustergültig ist. Da haben wir eine Propaganda der Tat für deutsches Kunstempfinden und für die Musikpflege im neuen Deutschland vor uns. Dasselbe gilt für die erste hochwertige Schallplattenwiedergabe eines großen Orchesterwerkes von Max Reger, den Variationen über ein Thema von Mozart, gleichfalls von Böhm und der Dresdner Staatskapelle gestaltet.

Wie hoch die Ziele einer planvollen Aufbauarbeit des Programms gesteckt werden können, beweist die Aufnahme des gesamten Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach durch Edwin Fischer (bei Electrola). Hätte man nicht vor wenigen Jahren noch ein solches Vorhaben als undurchführbar angesehen? Trotz der Anerkennung solcher Leistungen als Höhepunkte wird man dieses alles noch als die Anfänge einer Entwicklung betrachten müssen.

Wir verstehen allerdings nicht, weshalb daneben immer noch Juden und Emigranten (von Kreisler, Heifetz und der Landowska bis zu Adolf Busch) unter den von den ausländischen Schwesterfirmen übernommenen Neuerscheinungen bei uns herauskommen. Hier ist eine Umstellung dringend erforderlich.

*

Die Berliner Philharmoniker sind ferner mit Beethovens Eroica herausgekommen, die Eugen Jochum mit der bei ihm gewohnten Größe der Auffassung entwickelt. Der erste Satz wird bis ins Letzte mit innerer Spannung erfüllt, und Jochum geht in dem idealen Orchester ganz auf. Wieder nimmt zunächst die Schönheit des Klanges gefangen. Durch eine überaus klare Phrasierung vermittelt Jochum eine vorbildliche Übersicht über den Aufbau des Werkes. Der große Trauermarsch, den nur höchstwertige Orchester richtig zu bewältigen vermögen, erzielt in der vorlie-

genden Wiedergabe eine monumentale Wirkung. Soweit diese beiden Sätze eine Beurteilung zulassen, stellen sie Eugen Jochum als Beethoven-Interpreten ein hohes Zeugnis aus.
(Telefunken E 2311/14)

Eins der schönsten Werke der klassischen Konzertliteratur, die Konzertante Sinfonie für Violine und Viola von Mozart, ist von dem Londoner Philharmonischen Orchester unter Sir Hamilton Hartys Leitung mit zwei hervorragenden Solisten gespielt worden. Der Geiger Albert Sammons und der Bratscher Lionel Tertis stehen in edlem Wettstreit mit dem Orchester, und die Aufnahme zeigt so recht, auf welch einsamer Höhe diese Schöpfung Mozarts mit ihrer blühenden Melodik und der köstlichen Führung der beiden Soloinstrumente steht. Harty tönt sein Orchester denkbar sauber ab, so daß die Solisten zwar vorherrschen, ohne daß der musikalische Organismus der Komposition dadurch verwischt wird. Auch hier ist die Bewältigung der akustischen Aufgaben bewundernswert geglückt. (Odeon O-9418/21)

Dieses Werk Mozarts und noch mehr die Haydn-Sinfonie in Es-Dur (Nr. 99) beweisen, mit welch ungewöhnlicher Einfühlung in England gerade Werke der deutschen Klassik musiziert werden. Hier leitet Sir Thomas Beecham die Londoner Philharmoniker, und es spricht sowohl für die Qualitäten des Orchesters als auch für die überragenden Führereigenschaften Beechams, wie selbst die Begleitstimmen melodisch aufgelockert und belebt werden. Von Beecham geht bei Werken dieser Art eine mit innerer Spannung gesättigte Ruhe aus. Mit höchster Gewissenhaftigkeit befolgt er jede Anweisung der Partitur, und es gibt bei ihm kaum jemals eine willkürliche Verschiebung des Zeitmaßes. Die Kunst Haydns wird sowohl in ihrer Tiefe als auch in ihrer Grazie vorbildlich ausgeschöpft.
(Columbia LWX 155/157)

Victor de Sabata setzt sein Musikertemperament für die Wiedergabe von zwei Sätzen einer Orchestersuite „Aus dem Mittelalter" von Alexander Glazunow ein. Die Troubadour-Serenade trägt eine bewußt archaisierende Haltung zur Schau, während das Scherzo den Stil Glazunows reiner erkennen läßt. Die Wiedergabe des Werkes ist virtuos in jeder Hinsicht. (Odeon O-9104)

Die Oper für kleine und große Leute „Schwarzer Peter" von Norbert Schultze hat sich im Nu die Bühnen erobert. Die Schallplatte vermittelt jetzt einen Querschnitt daraus, dessen Melodienfülle und Natürlichkeit den Erfolg verständlich macht. Unbeschwert und anspruchslos entfaltet sich die Musik, und Schultze hütet sich trotzdem mit feinem Takt vor jeglicher Trivialität. Hier haben wir einen wahrhaft volkstümlichen Musiker vor uns. Lore Hoffmann, Heinz Matthei und Hanns-Heinz Nissen sorgen unter Leitung des Komponisten für einen lebendigen Ablauf des ansprechenden Querschnitts. (Telefunken A 2342)

Ein Werk der leichten Muse interpretiert Hans Schmidt-Isserstedt mit den Berliner Philharmonikern: Suppés Ouvertüre „Die schöne Galathee". Die hohe Kultur unseres Musterorchesters läßt die Werte dieser unterhaltsamen Musik bestens erkennen — eine beglückende Aufnahme!
(Telefunken A 2318)

Wieder kann Karl Schmitt-Walter mit einer meisterhaft gesungenen Aufnahme angezeigt werden, mit dem Lied an den Abendstern und „Blick ich umher" aus Tannhäuser. Da strömt diese herrliche Stimme, daß es ein Fest für das Ohr ist. Das Orchester des deutschen Opernhauses unter Schmidt-Isserstedt ist ein vollkommener Partner.
(Telefunken E 2271)

Die Vergangenheit steigt wieder auf mit einer Aufnahme aus dem Odeon-Archiv: Francisco d'Andrade, der als Don Giovanni die Welt begeisterte, singt die Champagnerarie. Die Aufnahme aus dem Jahre 1908 vermittelt trotz der akustischen Mängel eine Vorstellung der Vortragskunst des großen Sängers. (Odeon O-9028)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Das Musikleben der Gegenwart

Deutsche Opernkunst in Antwerpen

Siegfried Wagners Oper „Schwarzschwanenreich" erlebte ihre erste Aufführung außerhalb des Deutschen Reiches in der Königlich Flämischen Oper zu Antwerpen. Diese Aufführung bedeutete zugleich die 50. GAKVO-Gala. Der Name GAKVO ist die Abkürzung der „Getrouwen (getreue) af Koningklijke Vlaamsche Opera", einer Vereinigung von Mäzenen, die die Arbeit der Oper ideell und materiell unterstützt durch Veranstaltung von Festvorstellungen. Sie gibt dem von dem Intendanten J. Sterkens und seinem Stellvertreter H. E. Mutzenbecher geleiteten Theater die Möglichkeit, bedeutende Künstler als Gäste heranzuziehen und damit gleichzeitig ein repräsentatives Bild von der Opernkunst des befreundeten Auslandes zu vermitteln. Solchem Kulturaustausch diente auch die Festaufführung von „Schwarzschwanenreich", die als Gemeinschaftsarbeit der Kölner Oper und des Mannheimer Nationaltheaters erklang.

Wenn deutsche Künstler ins Ausland gehen, so werden sie meist als politische Stoßtrupps des „Faschismus" verdächtigt. Immer wieder wittern gewisse Kreise hinter jedem Gastspiel den Aufmarsch einer kulturell getarnten Propaganda. Die Flamen, die sich in schicksalsreicher Geschichte ihr kulturelles Eigenleben erkämpft haben, fühlen sich durch die deutsche Kunst nicht bedroht. Wohl haben sie sich jahrzehntelang gegen den französischen Kulturimperialismus wehren müssen, aber seit dem Untergang der welschen Sonne haben sie ihre ganze Kraft auf die Entfaltung und Bewährung einer eigenen Kunst gelegt. Die engen Fäden zwischen Flamen und Deutschen sind Jahrhunderte alt. Es ist aus der Musikgeschichte bekannt, daß es flämische Musiker wie Lassus und Isacks waren, die den Grund zur Weltgeltung der abendländischen Musik als Geistesmacht legten.

Die GAKVO ist so die natürliche Plattform für den Austausch der Kunst geworden. Die Kölner Oper wird noch in dieser Spielzeit mit Hans Pfitzners „Palestrina" in Antwerpen gastieren und die Königlich Flämische Oper wird in Köln Renaat Veremans' Oper „Annemarie" nach der Dichtung von Felix Timmermans zur Aufführung bringen. Weiter ist in Antwerpen eine geschlossene Aufführung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen" unter Leitung von Karl Elmendorff-Mannheim mit bekannten Bayreuther Sängern (Lorenz, Bockelmann) vorgesehen. Auf dem Wege zur deutschen Volksoper bedeutet das Schaffen Siegfried Wagners einen gewichtigen Haltepunkt. Sein Werk hätte von Anfang an eine andere Wertung und Bewertung erfahren, wenn nicht Richard Wagner sein Vater gewesen wäre. So maß man den Sohn nach der unerreichbaren Größe des Vaters und stellte ihn dabei in ein Licht, das sein wahres Wesen allmählich verbrennen mußte. Als Siegfried Wagner an seinen ersten Opernversuchen arbeitete, hat er einmal gesagt: „Von meinem Vater muß man lernen: Stil, Deklamation, Instrumentation, Knappheit, dramatischen Aufbau; wohlgemerkt, aber sich hüten, je auf den Kothurn zu steigen, sonst werden wir jammervolle Epigonen. Seine Grenzen kennen lernen, das heißt, Wagnerianer sein. Nicht mit Nibelungen-Orchester herumwirtschaften, wenn einem nichts einfällt . . ."

Dieses Programm ist ein unmißverständliches Glaubensbekenntnis Siegfried Wagners, der sich damit seine Grenzen absteckte. Er wählte sich seine Stoffe aus dem deutschen Sagenschatz und kleidete sie in einen ebenso natürlich erlebten wie echt empfundenen Klang. Seine Volkstümlichkeit tritt nicht auf mit dem lauten Anspruch auf Pathos und heroische Geste. Sie hat ihre unbestreitbaren Werte in der naturnahen Idylle, in einem derben, aber herzhaften Milieu und in einem farbigen Orchestersatz, der mit einfachen Mitteln ein Höchstmaß von Wirkungen erreicht. Gewiß, der in den Opern Siegfried Wagners vertretene Erlösungsgedanke ist nicht neu. Wenn in „Schwarzschwanenreich" die schuldlos schuldige Hulda durch die Liebe eines Mannes „erlöst" wird, dann erfolgt jene romantische Verklärung, wie sie sich auch in den Musikdramen von Richard Wagner immer wieder ereignet. Dabei ist es notwendig zu betonen, daß eine „Erbsünde" im dogmatischen Sinne in keinem Falle vorliegt. Das Gewicht der Schuld wird stets irgendwie aufgehoben durch eine poetische Verzauberung, die dem Unaussprechlichen ein Ventil offen läßt.

Die vollkommene Zusammenarbeit von Dirigent und Spielleiter, Bühnenbildner und Techniker, im Dienst am Werk ist eines der Kennzeichen der Bayreuther Arbeit. Die Leiter der Antwerpener Aufführung haben ohne Ausnahme die Bayreuther Schule durchgemacht. Wieland Wagner, Siegfrieds Sohn, schuf die Bühnenbilder. Er sieht die Bühne mit den Augen des Malers (nicht des Dekorateurs). Aus dem Erlebnis der fränkischen Landschaft schöpft er den Sinn für die Poesie der

Szene. Die helle Daseinsfreude, aber auch die von Zauberei und Spuk gespeiste Atmosphäre der Märchenwelt kamen in seinen Bildern, die in den Werkstätten der Bayreuther Bühnenfestspiele hergestellt wurden, in harmonischen Zusammenklang mit der Musik zur Geltung. Paul Eberhardt-Bayreuth stellte die Bühnenbilder in eine Beleuchtung, die ihre malerische Plastik bis in den Hintergrund deutlich werden ließ.

Karl Elmendorff gehört zu den Dirigenten, die sich als die berufenen Interpreten Wagnerscher Musik im In- und Ausland einen Namen erkämpft haben. Wer sein bei solchen Aufführungen durchbrechendes Temperament erlebt hat, wird bei der Antwerpener Premiere staunend die Nachgiebigkeit und lyrische Empfindsamkeit seiner Hand bemerkt haben. Welche Intensität in dem Rubato der Streicher, welche Poesie in den Holzbläsern und weiche Klangkultur im Blech! Das flämische Orchester folgte der Stabführung Elmendorffs mit sichtbarer Musizierfreudigkeit. Der Kölner Generalintendant Alexander Spring, als Freund Siegfried Wagners mit seinem Werk zutiefst vertraut, gab der Oper eine szenische Lebendigkeit, die das romantische Spiel natürlich und frisch durchpulste.

Unter den Sängern verdient Elsa Oehme-Förster (Köln) mit dem Ausdruck höchster Bewunderung an erster Stelle genannt zu werden. Sie gab der Gestalt der Hulda die Hingabe der reinen Seele und eine Sopransüße, die sich in makelloser Schönheit verschwendete. Johannes Schocke (Köln) war ein Liebhaber, der seine heldische Tenorhöhe strahlend einsetzte. Die Mannheimer Altistin Irene Ziegler offenbarte als Ursula ein außergewöhnliches Format. Emil Treskow (Köln), Lore Schepers (Wuppertal) und die Mannheimer Gussa Heiken, Heinrich Hölzlin, Christian Könker und Friedrich Kempf waren, jeder für sich, auf den rechten Platz gestellt. Den Chor stellte das Mannheimer Nationaltheater. Die von Karl Klauß geführten und mit energischer Intensität eingesetzten Sängerinnen erwiesen sich als eine Gemeinschaft von schönen Stimmen, die sowohl in ihren einzelnen Gruppen als auch im Ensembleklang Außergewöhnliches leisten.

Die stürmischen Ovationen, die das ausverkaufte Haus dieser Aufführung bereitete, übertrafen alle Erwartungen. Glanzvoll wie die Vorstellung war auch das äußere Bild des festlich beleuchteten Theaters. Der Vertreterin der Königinmutter Elisabeth wurden beim Betreten der Ehrenloge nach dem Zeremoniell königliche Ehren bereitet. Das Haus erhob sich von den Plätzen und das Orchester spielte die Nationalhymne. Der deutsche Gesandte Freiherr von Richthofen und der Landesgruppenleiter der NSDAP, Schultze, wohnten mit zahlreichen Mitgliedern der deutschen Kolonie der Aufführung bei. Nach der Aufführung fand im Schloß ein Empfang der deutschen Gäste durch Baron Holvoet, dem Gouverneur der Provinz Antwerpen, statt, während die deutschen Sänger sich mit dem künstlerischen und technischen Personal der Flämischen Oper zu einem Kameradschaftsabend trafen, der die Haltbarkeit der mit diesem Gastspiel zwischen Deutschen und Flamen geschlagenen Brücke auch im kleinen Rahmen bestätigte.

Friedrich W. Herzog.

Oper

Berlin: Die Staatsoper vermittelte ein Opernereignis von so nachhaltiger Wirkung, wie es auch in dieser Umgebung zu den geschichtlichen Seltenheiten gehört. Victor de Sabata hatte zusammen mit dem Spielleiter Guido Salvini Verdis „Othello" einstudiert und mit dieser Aufführung selbst die großartigsten Erinnerungen an frühere Wiedergaben übertroffen. Bei de Sabata liegt der Idealfall vor, daß ein überragender Musiker in dem Aufgehen im Werk sein Ziel sieht. Er führt Orchester und Sänger zur Erfüllung und peinlichen Beachtung jeder Anweisung Verdis zurück. Das hat eine Vervielfachung aller Wirkungen zur Folge, eine kaum für möglich gehaltene Bereicherung für alle Mitwirkenden. Wer da glaubt, daß die Buchstabentreuen die Sklaven der Partitur sein müßten, dem sei gesagt, daß die höchste Freiheit in der genauesten Beherrschung einer Partitur liegt und das Letzte ist, das sich nur wenigen Auserwählten unter den Dirigenten erschließt. Allerdings stand de Sabata ein Orchester zur Verfügung, das in seiner Leistung schwerlich überboten werden kann. Dirigent und Staatsopernkapelle bildeten eine Einheit, die imponierend war.

Guido Salvini hat das ganze Werk neu aufgebaut. Seine Gestaltung ging mit Erfolg darauf aus, die Musik zur uneingeschränkten Geltung zu bringen und die beste Übereinstimmung von Bewegung, dramatischer Situation und Musik zu erreichen. — Mit Zügen erschütternder Menschlichkeit stattete Franz Völker den Othello aus — ein Sänger größten Formats! Bei ihm entspricht die darstellerische Kraft der stimmlichen Leistung in demselben Grade wie bei seinem Part-

ner Jaro Prohaska, der den Jago verkörperte. Tiana Lemnitz als Desdemona verband stimmlichen Liebreiz mit denkbar vorteilhaftem Aussehen. Betonte Schlichtheit der Gesten gab der Lichtgestalt ergreifenden Ausdrucksgehalt. Einen frischen Cassio sang Gustav Rödin. Hervorragend waren die Chöre.

Herbert Gerigk.

Essen: Das Essener Opernhaus, das sich von je durch eine lebendige Pflege des Pfitznerschen Bühnenschaffens auszeichnete, begann die neue Spielzeit mit einer dieser Tradition würdigen Neuinszenierung des „Palestrina". Der vorbehaltlose Dienst am Werk, die schlichte Versinnlichung seines geistigen Reichtums und die Verlebendigung seines innersten Gehaltes zeichnete wie die früheren auch diese Essener Pfitzner-Premiere aus, namentlich in der symphonisch bindenden Musikführung Albert Bittners, in den Grundzügen aber auch in Wolf Völkers Inszenierung. Einer Neueinstudierung der „Martha", die das nicht reich bestallte Repertoire zu füllen bestimmt ist, folgte noch eine Erstaufführung von Schillings „Mona Lisa", in der sich Winfried Zillig als Operndirigent vorteilhaft einführte. Die Wirkung dieser Aufführung war im übrigen auf die einsatzfähigen Leistungen der Hauptdarsteller (Melitta Amerling, Lothar Lessig und Horst Wolf) angewiesen.

Wolfgang Steinecke.

Hamburg: Zwanzig Jahre, nachdem Hans Pfitzners Legende von der Rettung der Musik durch den Genius Palestrinas in einem Deutschland mit politischen und kulturellen Untergangstendenzen uraufgeführt worden war, stellte die Hamburgische Staatsoper das bedeutungsschwere Festspiel an den Beginn ihres neuen Arbeitsjahres. Die Aufführung des „Palestrina" trug den Stempel des Authentischen, da Pfitzner selbst am Dirigentenpult saß und seinen Einfluß auch — wie es für ihn Selbstverständlichkeit ist — auf die szenische Wiedergabe (Spielleitung: Oscar Fritz Schuh, Bühnenbilder: Gerd Richter) geltend machte. Für die Pole der dramatischen Welt des „Palestrina" standen zwei vorzügliche Vertreter zur Verfügung: die stille Größe des Meisters Pierluigi gestaltete Josef Witt mit bezwingender Einfachheit der Mittel, die Leidenschaft des ästhetischen Kirchenfürsten Borromeo Hans Hotter mit aller stimmlichen und darstellerischen Fülle. Die Leistungen des groß aufgebotenen Ensembles und des Chors (Leitung: Max Thurn) hatten festspielmäßiges Format.

Die Neueinstudierung von „Rheingold" und „Walküre" bot Gelegenheit zu dem naheliegenden Versuch, die Kostüme der Wagnerschen Gestalten den mittlerweile ja erheblich fortgeschrittenen vorgeschichtlichen Erkenntnissen anzupassen, ohne den künstlerischen Voraussetzungen Gewalt anzutun, aus denen der „Ring" entstanden ist. Für die Schwierigkeiten, die einem solchen Unternehmen natürlich entgegenstehen, spricht das Ergebnis: während die mythische Welt des „Rheingold" schon mit der ersten Anstrengung so ziemlich auf den neuen Generalnenner gebracht werden konnte, zeigte die Hamburger „Walküre" die Notwendigkeit, noch ein besseres Mittel zwischen den Belangen der Wissenschaft und des Theaters zu finden. Nach den gründlichen Vorgeschichts-Studien muß auch der Mut zu bestimmten Konzessionen an die Bühnenwirkung aufgebracht werden.

Nach diesem dreifachen ernsten Einsatz für große deutsche Kunst suchte das Hamburger Opernhaus seiner Kasse ihr Recht zu geben mit der in Deutschland anscheinend auch heute noch ungebrochenen Breitenwirkung von Gounods „Margarethe". Die Neuinszenierung bemühte sich um das Problem eines gewissen Ausgleichs zwischen den romanischen Bestandteilen des Werkes und unseren deutschen Grundvorstellungen von dem durch Goethe nun einmal gültig geprägten Stoff. Stilistische Schwankungen der Bühnengestaltung (Wilhelm Reinking) und der Spielführung (Rudolf Zindler) zeugten von den widerstreitenden Kräften, die hier zu binden versucht wurden. Die musikalische Leitung (Karl Gotthardt) war auf eine saubere Herausarbeitung der Effekte mit Glück bedacht. Den gesanglichen Mittelpunkt bildete Hertha Fausts mädchenhaft liebliche Margarethe.

Ein wirkliches Intermezzo in der Winterarbeit bedeutete die Aufführung von Wolf-Ferraris Einakter „Susannens Geheimnis" und des „Coppelia"-Balletts von Leo Delibes an einem Abend. Hans Schmidt-Isserstedt dirigierte die bezaubernd neutrale Lustspielmusik des Deutsch-Italieners mit spöttischer Eleganz, während auf der Szene die Sprühteufel der Commedia dell'arte in der Maske des ausgehenden 19. Jahrhunderts ihr Wesen trieben (Spielleitung: Rudolf Zindler). Johannes Drath (Graf Gil) und Ilse Koegel (Susanne) hatten jede Gelegenheit zur Entfaltung ihrer stimmlichen wie darstellerischen Beweglichkeit. „Coppelia" wurde von Theo Ziegler schmissig musiziert, von Helga Swedlund choreographisch besonders in Hinsicht der bäuerlichen Tänze belebt und beschwingt. Die Tanzgruppe — von Gerd Richter glänzend kostümiert — zeigte ihr unverändert hohes Niveau.

Den vorläufigen Höhepunkt der Spielzeit brachte eine weitere Doppelpremiere mit der Uraufführung der Oper „Das Opfer" von Reinhard Goering,

Musik von Winfried Zillig, und der deutschen Erstaufführung des Balletts „Der Brautraub" (Harnasie) von Karol Szymanowski. „Das Opfer", in dem Goering eine Episode aus der unglücklichen Scottschen Südpolexpedition 1912 verarbeitet hat, stellt ohne Zweifel eine der eigenartigsten Schöpfungen unserer gegenwärtigen Musikdramatik dar. Die beiden Autoren gehen von der Auffassung aus, daß die landläufige theatralisch bewegte Spannungsoper im Zeitalter des Films nicht mehr entwicklungsfähig sei, und wenden sich wieder dem alten Ideal der musikalischen Tragödie im Sinne Glucks oder auch Monteverdis zu. Die Wesenszüge des Werkes sind Einfachheit, Geschlossenheit, Unwirklichkeit, sein Stil ist streng, unnaturalistisch, ausdrucksgebunden. Die denkbar schlichte Handlung kann mit einem Satz umschrieben werden: Auf der Rückkehr vom Pol erfrieren dem Rittmeister Oates die Füße, er erfährt durch ein belauschtes Gespräch, daß er in seinem hilflosen Zustand die Rettung der Kameraden aus der Eiswüste gefährdet, und opfert sich durch Freitod für sie. Dieser gradlinige, an Oratorium und Kantate gemahnende Vorwurf erhält eine bedeutsame Ergänzung für seine Bühnenfähigkeit durch die Darstellung der Gegenwelt zum Menschen in den Elementargeistern des Eises, verkörpert als Pinguine. Hier findet der Sing- und Bewegungschor eine Verwendung ähnlich wie in der antiken Tragödie: er kommentiert nicht nur, sondern wird unmittelbar von den Geschehnissen betroffen und stellt so die eigentliche dramatische Polarität in der Oper her. Die Musik zu dieser ungewöhnlichen Dichtung erhält ihren Antrieb von zwei Seiten her: vom Ethos des Dramas und von seiner besonderen Umwelt. Es ist eine Musik in weiß, grau und schwarz, eine eisgewachsene, gänzlich unsinnliche Musik, die unerbittlich von der Größe des Schicksals und der Macht menschlicher Opferbereitschaft predigt. Der große Einsatz instrumentaler Mittel, die Verwendung strenger Formen, die vielschichtige Kontrapunktik und häufig chromatische Linienführung, alles steht ganz im Dienste des Ausdrucks ohne irgendeine Konzession an äußere theatralische Effekte. Obgleich Zilligs Klangwelt somit dem heutigen Opernbesucher höchst ungewohnt und zunächst befremdlich erscheinen muß, haftet ihr doch nichts von Originalitätshascherei an; sie besitzt im Gegenteil echte Tradition, eine organische Rückverbindung, die über Palestrina und Tristan bis zur Alceste, ja zum Lamento der Monteverdischen Ariadne reicht. Die Eigenart dieses tiefernsten Opferspieles, das man sich besonders gut als Weihestück für hohe Gedenktage vorstellen kann, richtete an Kraft und Willen aller Mitwirkenden die außerordentlichsten Anforderungen. An der unerhörten Schwierigkeit der Aufgabe wuchsen die Leistungen des Chors (Leitung: Max Thur) und des Orchesters (Leitung: Hans Schmidt-Isserstedt) über jedes gewohnte Maß hinaus. Bühnenbild (Gerd Richter), Regie (Oscar Fritz Schuh) und Choreographie (Helga Swedlund) erzielten im Bereich der Szene einen reinen und geschlossenen Eindruck. Die vier Solisten, voran Hans Hotter als Rittmeister Oates, leisteten ebenso Erstaunliches.

Die anschließende Erstaufführung von Szymanowskis „Brautraub" gestaltete sich zu einer festlichen Kundgebung der deutsch-polnischen Freundschaft auf kulturellem Gebiet, für die die Hamburger Oper schon seit Jahren praktische Vorkämpferdienste geleistet hat. Szymanowskis letztes Bühnenwerk zeigt eine ungemein fesselnde Synthese zwischen der farbigen, von tausend Reizen bewegten Klangsprache und höchst verfeinerten Orchesterkultur des Komponisten mit den Elementen südpolnischer Volksmusik aus der Hohen Tatra, deren Ursprünglichkeit und Kraft durch die Persönlichkeit und das Temperament Szymanowskis zwar stilisiert werden, aber dabei nicht im mindesten verblassen. Eine einfache Fabel — die Entführung eines Mädchens durch einen geliebten Räuber aus dörflicher Enge in die Freiheit der Berge — wird in drei knappen Bildern durchgeführt und mit starken musikalischen Akzenten erfüllt. Im Ganzen entsteht ein Bild von der sicheren volkstümlichen Grundlage und der nationalen Gebundenheit des Polentums. Hans Schmidt-Isserstedts elegante und feurige Orchesterführung und Wilhelm Reinkings stilvoll verhaltene Kostüme und Bilder verbanden sich mit Helga Swedlunds vitaler Tanzleistung zu schöner Einheit. Für die sichere Art, wie seelischer Ausdruck und Pantomime aus dem rein Tänzerischen entwickelt wurden, konnte die Ballettmeisterin für sich und die gesamte Tanzgruppe einen Sondererfolg verbuchen. Die Aufnahme des Balletts war glänzend und spricht für seine mutmaßlich schnelle Verbreitung in Deutschland.

H. W. Kulenkampff.

Heidelberg. Ansprüche, wie sie Richard Strauß in seiner „Arabella" an alle Mitwirkende stellt, sind ein Grandmesser, der energische Arbeit und sichere Führung voraussetzt. Generalmusikdirektor Kurt Overhoff bringt für diese Partitur alles mit: sehr feinen Klangsinn, Verständnis für all die humorvollen Einzelheiten, die Richard Strauß hineinwob, und die angeborene Fähigkeit, solche Klangmalereien und motivische Charakteristica plastisch herauszuarbeiten. Als Arabella hatte Josefine Jurza Gelegenheit, ihre schönen Stimmmittel günstig zu entfalten und sich in die vorderste

Reihe neben Buttlar als Graf Waldner und H. Kroegler zu stellen. Auch die übrige Besetzung in der Regie Martin Baumanns wurde in erfreulichem Zusammenwirken den erhöhten Anforderungen dieser „lyrischen Komödie" gerecht. — Das gesteigerte Interesse, das Intendant Kurt Erlich in dieser Spielzeit der Oper zuwandte, kam besonders seiner Inszenierung des „Figaro" und der „Traviata" zugute, deren Titelrolle Emmy Moerschel eindrucksvoll gestaltete und sang, wie ihr auch das Neckische der Susanne ausgezeichnet gelang. Die szenische und musikalische Leitung (Martin Baumann, Fritz Bohne) fand sich zum Stil Verdis hin, wie sie sich auch in Spielopern bewährte. Hier konnte die Tenornot durch Fritz Fetzner behoben werden, der sich als „Postillon von Lonjumeau" empfehlend einführte.

Als „Aïda" konnte Hertha Münch stimmlich dem Melos Verdis gerecht werden, wie auch Thilde Hoffmann, die zugleich als Amneris durch gleichwertiges, ausdrucksvolles Spiel den Erfolg sicherte im feinabgestimmten Zusammenspiel mit dem Rhadames Dr. Kroeglers. Ein Festtag war das Gastspiel Margarete Teschemachers als „Aïda", wie auch „Traviata" mit Erna Berger als Violetta, besonders stimmlich.

Friedrich Baser.

Leipzig: Die Leipziger Oper setzte mit einer Neuaufführung des „Rienzi" die Vorarbeit für das kommende Wagner-Gedenkjahr 1938 erfolgreich fort. Das geniale Jugendwerk, in dem Wagner der „großen" Oper einen letzten Tribut entrichtet, um innerlich frei zu werden für seine reformatorischen Ideen, übt nicht nur wegen des szenischen und musikalischen Prunkes, sondern mehr noch durch den heißen Drang nach Freiheit, der Wagners Phantasie in Text und Musik beflügelt, eine unmittelbar zündende Wirkung aus. Dieser Grundgedanke war auch in der szenischen Neugestaltung zu verspüren, die Dr. Hans Schüler im Verein mit dem Bühnenbildner Max Elten dem Werk hatte angedeihen lassen. In imposanten Bühnenbildern, grandiosen Aufzügen und lebendigen Massenszenen, in prächtigen, farbenprangenden Kostümen war nichts gespart worden, um schon rein äußerlich ein glänzendes Schaustück zu bieten. Durch sinnvolle Striche auf das erträgliche Maß von vier Stunden Dauer zusammengedrängt bot die Oper doch einige Seltenheiten, so das von Wagner später fallengelassene Lukrezia-Ballett an Stelle des Waffentanzes und des Gladiatorenkampfes. Nicht minder glanzvoll war die musikalische Neustudierung, für die Paul Schmitz sich mit letzter künstlerischer Hingabe eingesetzt hatte. Von den Mitwirkenden auf der Bühne seien zuerst die vortrefflich gelungenen Chöre genannt, die (durch den Leipziger Lehrergesangverein und Gewandhauschor verstärkt) Leistungen boten, die jeder Oratorienaufführung zur Zierde gereicht hätten. Mit herrlichem heldischen Stimmklang stattete August Seider die Titelrolle aus, einen Adriano von starker Überzeugungskraft und wundervoller gesanglicher Ausführung gab Camilla Kallab. Auch die ausgezeichnete Besetzung der anderen Partien half den großen Erfolg sicherzustellen.

Wilhelm Jung.

München. Nach den traditionellen Opernfestspielen des Sommers trat zunächst eine wohlverdiente längere Ferienpause ein. Im ersten Oktoberdrittel wurde dann ein dreimaliges Gastdirigieren Maëstro Gino Marinuzzis mit Begeisterung aufgenommen. Verdis „Maskenball" hatte man schon früher unter seiner Leitung gehört, Puccinis „Bohème" wurde nicht weniger kongenial ausgedeutet. Für deutsches Empfinden etwas problematisch blieb trotz aller Feinheit und orchestralen Durchsichtigkeit Marinuzzis gefühlsmäßige Auffassung des „Tannhäusers".

Die erste gründliche Arbeit einer Neueinstudierung wurde auf Gounods „Margarethe" verwandt und, siehe da!, es wurde ein großer Publikums- und Kassenerfolg. Man braucht sich ja nicht weiter über das „schiefe Bild" des Faust zu unterhalten, aber auch nicht gleich das Kind mit dem Bade auszuschütten: Sangbarkeit und Einfälle dieser Oper scheinen unzerstörbar, und wenn die richtigen Stimmen und Darsteller gewählt werden (wie hier Ludwig Weber als Mephistopheles, Julius Patzak als Faust, Felicie Hüni-Mihacsek für die Titelrolle und H. H. Nissen oder Alexander Svéd als Valentin), dazu ein Dirigent von Geschmack wie Karl Tutein, ein gewandter Spielleiter wie Kurt Barré und ein so phantasievoller Bühnenbildner wie der Dresdener Professor Adolf Mahnke, so entsteht daraus, bei allen Vorbehalten, doch ein melodisches und schaubares Glanzstück. Und überdies hat Gounod mehr gekonnt als viele „interessantere" Komponisten.

Mozarts „Zauberflöte" war in den letzten Jahren in einem merkwürdigen „Etui" über die Münchener Opernbühne getragen worden. Hat sie überhaupt jemals das richtige Gehäuse gefunden? Jedenfalls ging es hier weder mit der bunten Stofflichkeit des letzten Entwurfes noch mit den ägyptischen, wirklich antiquierten Hilfsmitteln so weiter. Was aber nun die heitere, mit Sonnen-Symbolen markierte, minutiös verschnörkelte Stilisierung Ludwig Sieverts (Frankfurt a. M.) fertiggebracht hat, das haben wir als Betrachter

der volkstümlichen, in ihrer Genialität einfachen Musik Mozarts rundweg abgelehnt. Diese Ausstattung und Auffassung reicht so weit an die „Revue" heran, daß der Mozartverehrer sich abwenden muß, will er nicht seine teuersten Erinnerungen an die unmittelbar großen, schlichten Eindrücke eines Meisterwerkes aufgeben. Die Resonanz dieses Versuches war auch unter den Mozartkennern der Hauptstadt der Bewegung entsprechend. Hier hat sich einmal ein maßgebender Teil der musikverständigen Öffentlichkeit temperamentvolle „Kritik" erlaubt, die nichts anderes war als geschlossene, in unserer Volksgemeinschaft erwünschte und notwendige Kunstverteidigung. Clemens Krauß hat allerdings seinerseits als Dirigent die Musik energisch und verständnisvoll rein erhalten. Für Inszenierung und Spielleitung zeichnete Rudolf Hartmann.

Die Neueinstudierung von Verdis „Don Carlos" kann man mit Fug und Recht eine Erstaufführung nennen, denn der italienische Orignaltext wurde von einem Anonymus neu und unter Vermeidung jedes Schwulstes übersetzt, die vieraktige Fassung des Werkes durch Clemens Krauß vom Ballast des äußerlich Repräsentativen (übrigens auch von der Koloraturarie der Eboli u. a.) befreit und durch einiges wenige aus der fünfaktigen bereichert, kurz, die großen dramatischen Linien wurden ohne besondere Opfer straffer gezogen und die gefährliche Ausdehnung der bekanntlich zwischen „Maskenball" und „Aida" entstandenen Oper durch reibungslose bühnentechnische Verwandlung möglichst unmerkbar gemacht. Die herrlichen Arien, Duette, Ensembles und Chorwirkungen verdienten die Mühe ebenso wie die Eigenart dieses für die „Große Oper" bestellten und doch so persönlich innerdramatisch und orchestral charakteristisch gewordenen Verdi. Freilich war auch die Auswahl der Sänger ungemein glücklich: Viorica Ursuleac (Königin), Gertrud Rünger (Eboli), Torsten Ralf (Don Carlos), Alexander Svéd (Posa), Hans Hermann Nissen (Philipp II.), Hans Hotter (Großinquisitor) und Georg Wieter (Stimme Karls V.) gaben einen Zusammenklang leidenschaftlicher Konflikte und kalter Politik, der auch in der Darstellung wahrhaft spannend und erschütternd war. Clemens Krauß sorgte für den packenden und bedeutsamen Widerhall im Orchester, Rudolf Hartmann für die höfisch korrekte und menschlich glaubhafte Spielbewegung und -gliederung, Rochus Gliese zauberte mit beherrschter Phantasie und Stilgefühl prächtige Bühnenbilder.

Der Dezember brachte auch noch (im Residenztheater) einen abwechslungsreichen Ballettabend, für den die Ballettmeisterin der Königlich Flämischen Oper in Antwerpen, Sonia Korty, verpflichtet worden war. Frau Korty hat sich wiederholt schon in deutschen Städten, so während der Olympiade 1936 in Berlin, in Baden-Baden und Frankfurt a. M. Lorbeeren geholt. Die geistvolle Verbindung der alten russischen Schulung mit neuzeitlichem Bewegungsausdruck, schöpferische Gruppierung und solistische Gestaltung aus dem musikalischen Inhalt und der Pantominen-Handlung heraus brachten ihr auch in München ungewöhnlichen Erfolg. Aufgeführt wurden „Das Paradiesgärtlein", eine meisterhaft im Frührenaissance-Stil gehaltene frommnaive Szene mit Engeln, Heiligen und anbetenden Bauern, zu der Carl Orff nach alten Lautensätzen eine herb-andächtige Musik geformt hatte, „Instrumentenzauber", von Jean Françaix impressionistisch-artistisch komponiert, eine virtuose Tanzübertragung einzelner Instrumente auf die Bühne, für die Ballettgruppe eine dankbare Charakterisierungsaufgabe, als Finale „Tanz der Narren und der lustigen Weiber" aus Rimsky-Korsakows Märchenoper „Schneeflöckchen"; als Kernstück sozusagen Hermann Reutters reichklingende und empfindungstiefe „Kirmes von Delft". Die Tanzgruppe der Bayerischen Staatstheater, von Sonia Korty nicht nur mit vorbildlicher Gründlichkeit angeleitet, sondern auch solistisch geführt, bot Außerordentliches, Meinhard von Zallinger gewährleistete als Dirigent rhythmische Übereinstimmung und orchestrale Werktreue, Emil Preetorius hatte mit überlegenem Geschmack die dekorativen Umrahmungen geschaffen.

Ein Ereignis darf, obschon es sich auf die Operette bezieht, nicht übergangen werden: die Wiedereröffnung des „Theaters am Gärtnerplatz, die am 20. November in Anwesenheit des Führers mit der „Fledermaus" erfolgte. Hier und bei den nachfolgenden Werken hatten bekannte Bühnenbildner die Ausstattung übernommen: Benno von Arent, Emil Preetorius, Otto Reigbert und Hermann Kaspar. Einem dringenden Bedürfnis der Großstadt ist nun in großzügiger Weise Genüge getan, und das Nationaltheater wurde von der Operettenverpflichtung weitgehend entlastet.

Heinrich Stahl.

Prag: Die Oper des Neuen Deutschen Theaters eröffnete die Reihe ihrer Neuheiten mit der „Arabella" von Richard Strauß in einer äußerst sauber studierten Aufführung; Werk und Wiedergabe gefielen sehr gut. An den Prager Mozartfeiern nahm die Opernbühne im Oktober mit einem Repertoirewerk, der „Zauberflöte", und

mit einer mit vorteilhafter Wirkung neustudierten „Entführung" statt. Im tschechischen Nationaltheater gab es bei gleicher Gelegenheit eine recht interessante, in Einzelheiten problematisch anmutende Neuausgabe des „Don Giovanni", die als Jubiläumsfeier, anläßlich des 150. Jahrestages der Uraufführung, stattfand.
Ansonsten hörten wir Wagneraufführungen von ziemlich ungleichen Niveau — „Walküre", „Parsifal" und „Siegfried". Neben neuinszenierten Neustudierungen von „Carmen", von Webers „Oberon" und Humperdincks „Hänsel und Gretel", die durchwegs gelungene Ensembleleistungen und besonders im letztgenannten Fall schönen Erfolg brachten, sind als stehende Spielplanstücke populäre Werke wie „Fledermaus", „Cavalleria" und „Bajazzo" oder „Madame Butterfly" zu verzeichnen. Friederike Schwarz.

Trier. Das Stadttheater Trier, das in diesem Winter auf 135 Jahre kulturellen Wirkens zurückblicken kann, wurde zu Anfang 1937 vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda als „Grenzlandtheater" bezeichnet. Nach der Eröffnung der Spielzeit mit Wagners „Siegfried" (Hanns Trautner-Mainz) gelangte des Jungitalieners Riccardo Zandonai (geb. 1881 in Sacco-Trentino) lyrische Oper „Die Kavaliere von Ekeby" zur westdeutschen Erstaufführung.
Gewiß sprüht es in der das nordisch-geheimnisvolle Sagamilieu fixierenden Partitur auf wie bei einem prächtigen Feuerwerk: hier eine bis zum blühenden Barock vorstoßende Kontrapunktik, dort die Polyphonie altitalienischer Meister, hier eine neckische Beckmesser-Atmosphäre, dort Quarten-, Quinten- und Ganztonfolgen puccinischer Observanz. Aber alles dies ist einer streng persönlichen Faktur beigeordnet, die der vorgezeichneten Linie treu bleibt. Voll zarter Lyrismen z. B. ein geradezu nordisch anmutendes Weihnachtsmotiv und doch getaucht in das Spielerische eines südlichen Temperamentes. Stimme und Orchester sind gleichermaßen in das Sinfonisch-Epische eingesponnen, das Gösta Berling in unterschiedlichen Beziehungen zu nassauernden Kavalieren, zur grobsinnlich amtenden Kommandantin und zu der ihm in keuscher Liebe zugetanen Anna bildweise kennzeichnet. Die mit großem Geschick eingestreuten (Parlando-) Rezitative heben sich wirksam aus den melodisch beflügelten Klangmischungen heraus, die weitgespannte Entfaltungsmöglichkeiten zulassen. Josef Neher war der Musik ein intuitiv überlegener Ausdeuter. Den Gösta sang und spielte Dr. Fritz Staudinger. Hervorragend Pauline Strehl (Kommandantin), Margot Rhein-Scheler (Anna), Karl Brake (Christian), Walter Zöllner (Sintram), Beppo Mosandl (Liekrona). Die Spielleitung Karl Heinz Kaisers hatte Dynamik und gab mit Dr. Beiskers Bühnenbildern der Selma Lagerlöfschen Gedankenwelt das entsprechende Relief.

Ferdinand Laven.

Konzert

Berlin. Im 4. Philharmonischen Konzert gewann man bei der Wiedergabe der pathetischen Sinfonie von Tschaikowsky einen der stärksten Eindrücke von Wilhelm Furtwänglers Interpretationskunst, denn wie er gerade diese Partitur der Gegensätze aufbaute, das ist einzigartig und unübertrefflich. Die Berliner Philharmoniker verschmolzen mit ihrem Dirigenten zu einer Einheit, zu einer idealen Musiziergemeinschaft. Neben Furtwängler stand ferner Heinrich Kaminski auf dem Podium, um sein Orchesterkonzert mit Klavier selbst zu dirigieren. Das augenfälligste Merkmal von Kaminskys Schreibweise ist die Polyphonie, die in bewußter Anlehnung an barocke Vorbilder ihren eigenen Gesetzen folgen soll. Das Klavier kommt als Soloinstrument kaum zur Geltung, so daß der meisterhaft spielende Conrad Hansen keine sonderliche Aufgabe hatte. Die kammermusikalische Besetzung des Orchesters, bei dem zu dem Streichkörper lediglich Flöte, Oboe, Fagott, Trompete und Horn treten, gewährleistet die Durchsichtigkeit des kunstvollen Stimmengeflechts. Der Mittelsatz sprach in seiner tänzerischen Haltung am unmittelbarsten an.

Alfred Cortots Klavierabende sind musikalische Erlebnisse eigener Art. Er spielte Schumann, Liszt und Chopin. Es kommte bei ihm erst in letzter Linie auf das an, was den Virtuosen auszeichnet, auf die Unfehlbarkeit der Technik. Man sieht es Cortot gern nach, wenn es irgendwo einmal eine Ungenauigkeit gibt. Dazu spielt er eben nicht nur Noten, sondern er musiziert. Seine Wiedergabe der h-Moll-Sonate von Liszt bedeutet die Erfüllung dessen, was dem Komponisten vorgeschwebt haben mag. Die Etüden von Chopin, Werk 10 und Werk 25, erklingen in einer Vielstimmigkeit, wie bei kaum einem anderen Pianisten. Cortot versteht es, auch die Mittelstimme überall melodisch hervorzuheben. Bewundernswert ist Cortots Einfühlungsvermögen bei Schumann, dessen Große Phantasie den Abend einleitete.

Claudio Arrau hat sich mit dem Cellisten Münch-Holland und dem Geiger Hubl zu einer Triovereinigung zusammengetan, die sich im Beethovensaal mit Werken von Robert Schumann, Tschaikowsky und Ravel erstmalig vorstellte. Man wird

auf die weitere Entwicklung der Vereinigung gespannt sein dürfen. Das Zusammenspiel der drei Künstler ist exakt, aber es scheint, daß die Partner doch recht ungleich beschaffen sind. Arraus Spiel steht jedenfalls auch hier auf einsamer Höhe.

Einen guten Eindruck gewann man von dem jungen Pianisten Hans Priegnitz, dessen Vortragsfolge bereits vorteilhaft auffiel. Man hörte Smetana, Stücke von Emil Bohnke, eine Sonatine von Ravel und ein neues Werk Paul Hoffers, drei Tanzvariationen. Hoffer hat einen Schaffensstil gefunden, der seinen neueren Schöpfungen von vornherein ein volksnahes Gepräge gibt. Priegnitz verzichtet erfreulich auf alle Äußerlichkeiten am Flügel — im ganzen ein hoffnungvoller Künstler.

Mit den Berliner Philharmonikern spielte Hans Bork drei Klavierkonzerte. Großzügige Gestaltung und eine sichere Technik ließen ihn das Brahms-Konzert in B ebenso bewältigen wie Beethovens Es-Dur-Konzert. Sein Lehrer Edwin Fischer leitete das Orchester, das besonders bei Brahms ausgezeichnet mit dem Solisten ging.

Paul van Kempen stellte sich erstmalig in Berlin als Dirigent vor. Dem Leiter der Dresdner Philharmonie geht ein ausgezeichneter Ruf voraus. Wie er mit unseren Philharmonikern die Phantastische Sinfonie von Berlioz bewältigte, läßt ihn als Orchesterleiter in jeder Hinsicht positiv beurteilen. Die Walpurgisnacht brachte eine geradezu bildhafte Entfesselung der Elemente. Pfitzners Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" stand in sauberer Wiedergabe am Anfang. Auch bei der Begleitung Ludwig Hölschers, der das Cellokonzert von Dvorak spielte, bewährte sich van Kempen bestens.

Eduard Erdmann, dessen Klaviertechnik meist wenig ausgeglichen wirkt, überraschte mit einem Beethovenabend, der bis ins letzte durchgearbeitet war. Er wagte es, auch einmal eins der selten gespielten Werke, die große Polonäse in C vorzutragen. Der Künstler hat sein Spiel prachtvoll ausgefeilt.

Der vortreffliche Rudolph Schmidt spielte Chopin, männlich, ohne jede Pose, aber doch mit Herausarbeitung aller Feinheiten des Figurenwerkes, der Auszierungen und der vielfältigen Verschiebungen im Zeitmaß. Ein überlegener Gestalter der Klavierkunst Chopins!

Herbert Gerigk.

Eine übersichtliche Einführung in die Welt der Sinfonie geben die klassischen Abende Max Fiedlers mit dem Philharmonischen Orchester. Mit Anmut und lebendigster Gestaltungskraft formte Max Fiedler, der in gewohnter Rüstigkeit und Frische vor den Philharmonikern stand, eine Haydn-Sinfonie und anschließend daran Mozarts Es-Dur-Sinfonie. Die 4. Brahms-Sinfonie erhielt durch Fiedler eine das innerste des Brahmswerkes offenbarende Auslegung.

Fritz Zaun gab der „Unvollendeten" von Schubert in seinem dritten Sinfoniekonzert mit dem Landesorchester einen düsteren Unterton. Nicht so sehr auf den Schönklang, als auf die charakteristische Ausdeutung dieses romantischen Werkes kam es ihm an. Mit Präzision folgte das Landesorchester, das sich seinem Dirigenten immer mehr anpaßt. Das gute Zusammenspiel wurde vor allem in R. Straußens sinfonischer Dichtung „Tod und Verklärung" sichtbar.

Der Nordische Abend des Berliner Konzert-Orchesters im Saalbau Friedrichshain, der unter dem Protektorat der Nordischen Gesellschaft stand, brachte ein interessantes Programm mit dänischer, norwegischer, schwedischer und finnischer Musik. Griegs „Peer-Gynt-Suite" und sein Klavierkonzert, Kurt Atterbergs Rhapsodie op. 17, Carl Nielsens Ouvertüre zur komischen Oper „Maskerade" und verschiedene Werke von Gade, Sibelius und Svendsen gaben einen Einblick in den unerschöpflichen Reichtum nordischen Musikgutes. Paul Müller und Reidar Brehmer aus Oslo wiesen sich als zielbewußte und temperamentvolle Dirigenten aus. Hingebend folgte ihnen das Berliner Konzert-Orchester. Alfred Gallitschke war Solist im Grieg-Klavierkonzert.

Dänische Kammermusik hörte man im 1. Austauschkonzert der Gemeinschaft junger Musiker. Hauptsächlich neue dänische Musik kam durch das dänische Quartett zur Aufführung. Das Zusammenspiel dieser Kammermusikgemeinschaft, die aus Flöte, Violine, Cello und Klavier besteht, ist aufs feinste ausgeglichen. Sie brachten die Werke ihrer Landsleute, wie Johan Hye-Knudsen und Carl Nielsen, dem Altmeister der dänischen Musik, klangschön und temperamentvoll zum Vortrag. Im Austausch für das Dänische Konzert in Berlin wurde die Gemeinschaft junger Musiker für Konzerte mit deutscher Musik im Dänischen Staatsradio und im Odd-Fellow Palast in Kopenhagen verpflichtet.

Eine Reihe bekannter und tüchtiger Cellospieler konzertierte in Berliner Konzertsälen: So der junge Cellist Günther Schulz-Fürstenberg, der Paul Graeners stimmungsvolle Cello-Sonate op. 101 mit sehr schönem Ton spielte. Im selben Konzert

war die Sopranistin Edith Laux zu hören, die sich erfolgreich für Lieder von Friedrich Welter einsetzte. Besonders die drei Elegien, schwermütig und verträumt zugleich, ließen die Eigenart des kompositorischen Schaffens Welters erkennen. Michael Raucheisen war beiden Künstlern am Klavier ein mitgehender Partner.

Bekannt ist die musikalische Feinheit des Cellospielers Armin Liebermanns, der im Bechsteinsaal seine Kunst zeigte. Beethovens A-Dur-Sonate geriet bei aller Abtönung und Klangausfeilung dramatisch und spannungsreich. Sehr gut paßte sich seinem Spiel Romuald Wikarski am Klavier an.

Zwölf Celli zusammen auf einem Konzertpodium.. das sieht und hört man nicht alle Tage. Ein etwas düsterer Unterton schwingt in diesem „Cello-Orchester", dem der frohe helle Klang hoher Instrumente fehlt, und den weder Flageolett noch andere Klangeffekte ersetzen können. Georg Wille und elf seiner ehemaligen Schüler spielten den Hymnus für 12 Celli von Julius Klengel sehr fein aufeinander abgestimmt.

In der Stunde der Musik gaben der Cellist Ludwig Hoelscher und der Pianist Ludwig Funk eine erschöpfende Darstellung der fis-Moll-Sonate op. 1 von Hans Pfitzner. Yella Hochreiter sang im selben Konzert mit ihrer großen und dramatisch akzentierten Altstimme Lieder von Schubert, Brahms und Hugo Wolf. Als Begleiter bewährte sich Ferdinand Leitner.

Ein besonderes kammermusikalisches Ereignis war das gemeinsame Musizieren des Geigers Georg Kulenkampff und des Pianisten Siegfried Schultze. In die Gefilde schwelgerischer Klangseligkeit führte Schuberts A-Dur-Duo, und auch die Brahms-Sonate d-Moll war auf einen wunderbar weichen Ton abgestimmt. Von ebenfalls überragender Bedeutung war Kulenkampffs Gestaltung der Bach-Sonate a-Moll für Violine allein. In durchsichtiger Klarheit erklang die Fuge.

Die italienische Pianistin Ornella Puliti Santoliquido spielte Beethovens „Appassionata" trotz aller leidenschaftlichen Gestaltung überraschend klar in der Form. In Werken von Vivaldi und Chopin entzückte ihr sauberes Passagenspiel, ihr restlos ausgeglichener Anschlag.

H. E. Riebensahm, als strebsamer Pianist geschätzt, gab eine außerordentlich fesselnde Darstellung verschiedener Beethoven-Sonaten. — Auch die junge Pianistin Gerda Anders zeigte sich als charakteristische Spielerin Beethovenscher Klaviermusik. Sehr klar spielte sie Bachs „Chromatische



Fantasie und Fuge". — Hellmuth Knoll abeitete in Beethovens As-Dur-Sonate die monumentale Größe mit leidenschaftlich gestaltender Hingabe heraus. Einer feinsinnigen Liedersängerin, der Sopranistin Marianne Brugger, sei noch gedacht, die im Bechsteinsaal einen Liederabend gab und durch ihre herrlich-schmiegsame Stimme und durch ihren lebendigen Vortrag entzückte. Der junge Gerhard Puchelt wies sich als außerordentlich befähigter Begleiter aus. Gerhard Schultze.

In einem Liederabend in der Singakademie gestaltete mit stimmschönen Mitteln der Bariton Gerhard Bertermann Lieder von Schubert, Brahms und Reger. In Herbert Weiß hatte er einen verläßlichen Pianisten gefunden. — Aus der Vortragsfolge, die Georg Kulenkampff für die Berliner Konzertgemeinde in dem vom Bildungsamt Zehlendorf durchgeführten Violinabend spielte, ragt als unvergeßlicher Eindruck die Solosonate in C von Johann Sebastian Bach empor. Gustav Beck war ihm ein willig mitgehender Begleiter. — Die Altistin Lilly Neitzer gab in der Singakademie einen Liederabend. Was diesem Konzert besonderen Anreiz verlieh, war eine Vortragsfolge, die auf weniger bekanntes Liedgut zurückgriff. Ihre charaktervolle Art der Werkdeutung zusammen mit dem meisterlich beherrschten Einsatz ihrer schönen Stimmittel, gaben diesem Liederabend die Rundung eines künstlerischen Erlebnisses. — Von großer Anziehungskuaft war der vom Kammertrio für alte Musik in der Singakademie bestrittene Abend. Günther Ramin (Cembalo), Reinhard Wolf (Viola d'amore) und Paul Grümmer (Viola da gamba) vermittelten kammermusikalische Genüsse seltener Art. — Im Konzertsaal der Hochschule für Musik spielte das Havemann-Quartett für die Berliner Konzertgemeinde. Die vornehme Kunst dieser Quartettvereinigung im klassischen Kammermusikstil brachte ihr bei dem Beethoven-Zyklus Stürme der Begeisterung ein. — In einem Lieder- und Arienabend im Beethovensaal hörte man die Kammersängerin Gusta Hammer von der Staatsoper in Hamburg. Die vornehme Kunst dieser ungewöhnlich begabten Sängerin erreichte ihren Höhepunkt mit der Ausdeutung der Wesendonck-Lieder von Richard Wag-

ner, sowie der Arie des Adriano aus „Rienzi". Am Flügel begleitete Michael Raucheisen. —
In den „Konzerten junger Künstler" im Meistersaal hörte man die aus dem Rheinland stammende Pianistin Ilse Josten. Sie legte mit der Wiedergabe von Werken von Carl Hans Grovermann und Georg Friedrich Händel Zeugnis ab für ihr unermüdliches ernstes Arbeiten. Die Geigerin Tilly Eckhardt verstand sowohl die Sonaten in D von Händel wie auch das Poème von Chausson fesselnd zu gestalten. Die Altistin Elise Hartwig vermittelte Lieder von Schubert und Reger und wußte ihnen zarte Deutungen abzugewinnen. Der Pianist Gerhard Puchelt zeichnete die Begleitung der Violinwerke wie auch der Gesänge mit gewissenhafter Feinheit nach. — In der Singakademie spielte vor gut besetztem Hause der japanische Geiger Ken Shu Wanifuchi. Es ist erstaunlich, wie sich dieser Künstler in der Kreutzer-Sonate in die Welt Beethovens einzufühlen vermochte. In Lalos spanischer Sinfonie entfaltete er seine volle Kraft und rhythmischen Schwung; auch den innigen und zugleich kraftvollen Stil deutscher Romantik, wie er in Beethovens Romanze zum Ausdruck kommt, spielte er mit überaus zartem Einfühlungsvermögen. Otto Volkmann war dem aus dem Vollen schöpfenden Geiger ein schmiegsam mitgehender Begleiter. — Es war ein außerordentlich reichhaltiges Programm, das der Kulturbund völkischer Ungarn seinen Mitgliedern und Gästen in der dicht besetzten Singakademie bot. Den Reigen der Darbietungen eröffnete die Budapester Pianistin Clara von Clementis, die mit ausgereifter pianistischer Kultur Werke ungarischer Komponisten zum Vortrag brachte. Ungarische Liedmeister fanden stilvolle Ausdeutung durch die Sopranistin Lily von Kresz. Marta Linz stellte ihre universalen Begabungen nicht nur als Geigerin, sondern auch als Pianistin und Komponistin unter Beweis. Mit Begeisterung wurde Isabella von Nagy vom Königl. Ungarischen Opernhaus empfangen, als sie im Nationalkostüm auf dem Podium erschien und ungarische Volkslieder sang, denen sie alle Reize abzugewinnen wußte. — In den „Konzerten junger Künstler" im Meistersaal stellte sich der sehr begabte und ernsthaft arbeitende junge Bariton Walter Hauck vor. Georg von Vasarhely spielte Beethovens Klaviersonate op. 10 in D-Dur und bewies damit, daß er eine höchst ansehnliche künstlerische Höhe erreicht hat. Wilhelmine Kilian-Grober wußte die Sonate für Cello und Klavier in F-Dur von Richard Strauß fesselnd zu gestalten. — In der Singakademie spielte das aus München kommende Fiedel-Trio Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Es war eine klingende Vorlesung über Musik des Mittelalters, was Franz Siederbeck, Beatrice Dohme und Erich Wilke, unterstützt von Paul Gümmer und Konrad Lechner boten. — Im Beethovensaal konzertierte der spanische Geiger Juan Manén, der am Flügel von Alfred Kuntzsch begleitet wurde. Ihre Zusammenarbeit ist klanglich vollkommen ausgeglichen und zu einem absolut einheitlichen Stil verschmolzen. — Der Pianist Hans Selmar Heckscher eröffnete seine Spielfolge im Meistersaal mit der Appassionata, der er 24 Präludien von Chopin folgen ließ. Den Höhepunkt und den Beschluß des Abends bildete Schuberts „Wanderer-Fantasie". — Wiederum war die Stuttgarter Pianistin Else Herold in der Singakademie mit einem Klavierabend zu Gast. An Werken von Schumann, Reger und Brahms konnte sie ihre ganze kultivierte Gestaltungskraft entfalten. — Christa Richter, Georg Steiner (beide Violine) und Maria Heller (Cembalo), drei Wiener Künstler gaben in der Singakademie einen Abend, der nach Werk, Wahl und Ausführung sehr günstige Eindrücke hinterließ. — Im Bechstein-Saal hörte man das Wendling-Quartett, das seinen Abend mit dem Mozartschen G-Dur-Streich-Quartett begann. Diesem folgte das Klavier-Quintett op. 67 in d-Moll des Züricher Pianisten Emil Frey. Das in der Thematik sorgfältig profilierte Werk verrät vornehme Geisteshaltung und ist im Klanglichen ungemein farbig. Der Komponist hatte den Klavierpart selbst übernommen. — Die berufene Liedinterpretin Lula Mysz-Gmeiner hatte, am Flügel von Prof. Michael Raucheisen begleitet, mit ihrem Liederabend im Beethovensaal vollen Erfolg. Mit bewundernswerter Gewandtheit wußte sich die stimmbegabte Sängerin der so wechselvollen Gedanken- und Gefühlswelt der einzelnen Gesänge anzupassen und sie auszuschöpfen. — Im Beethovensaal gab der Pariser Cellist Pierre Fournier unter dem Protektorat der Association francaise d'action artistique sein einziges Berliner Konzert. Er ist ein Cellist von seltener Begabung. Sein reifes Spiel, seine vollendete virtuose Technik, die Ursprünglichkeit seiner Werkdeutung, die unmittelbar einströmende Empfindung lassen seinen Vortrag zu einer letzten Offenbarung werden. — Die Arbeitsgemeinschaft für Schattenspiel an der Hochschule für Musikerziehung unter Leitung von Heinz Ohlendorf brachte im zweiten Musiknachmittag im Eosandersaal des Charlottenburger Schlosses das Schattenspiel „Der Totengräber von Feldberg" von Justinus Kerner zur Aufführung. Armin Knaab hat dazu eine Musik für Blockflöten und Cembalo geschrieben, die diese spukhafte Welt musikalisch veredelt. — Zur Feier des 60. Geburtstages von Prof. Kurt Börner veranstalteten seine ehemaligen und jetzigen Schüler im Thea-

tersaal der Staatlichen Hochschule für Musik ein Festkonzert, bei dem ausschließlich Werke von ihm zu Gehör kamen. Der Jubilar und die Künstler wurden begeistert gefeiert. — In der Singakademie gastierte das Dresdner Streich-Quartett mit Werken von Schubert, Respighi und Beethoven. Die Dresdener Quartettvereinigung hat durch den Wechsel des Primgeigers (die erste Violine spielt jetzt Cyrill Kopatschka) nichts von ihrer Leistungskraft eingebüßt. Bewundernswert ist der gemeinsame Eifer im Gestalten, bewundernswert das leidenschaftliche Temperament, bewundernswert die Beseelung jeder einzelnen musikalischen Phrase. — Aus den vielen Solistenkonzerten ragt der Klavierabend von Walter Bohle im Bechstein-Saal hinaus. Manchmal ist es ein stilles in sich versponnenes Vor-sich-Hinspielen, dann wieder ein Auflodern eines vitalen Temperamentes. Aber aus allen seinen großzügigen Werkdeutungen leuchtet eine musikalische Besessenheit, die durch die Ausgeglichenheit der lyrischen und dramatischen Elemente unmittelbar anspricht. — Die Altistin Gertrude Pitzinger, eine Sudetendeutsche, verabschiedete sich vor ihrer Gastspielreise nach USA. mit einem Liederabend in der Singakademie. Die Gemütswärme ihrer Stimme, der von ihr ausstrahlende innige frauliche Zauber gaben ihrem Gesang das Gepräge künstlerischer Einmaligkeit. Sehr gewandt wie immer, meisterte Prof. Michael Raucheisen den Klavierpart. — In der Luisenstadt-Kirche spielte Anselm Homanner in seinem Orgelkonzert ausschließlich Werke von J. S. Bach. Es wäre allerdings wünschenswert gewesen, daß ihm dazu ein Orgelwerk zur Verfügung gestanden hätte, das statt des romantischen Schmelzklanges den für die Barockmusik notwendigen Spaltklang hätte verwirklichen lassen. Rudolf Sonner.

Budapest: Ernst von Dohnányi, Präsidialdirigent der Budapester philharmonischen Gesellschaft und Direktor der k. ung. Landeshochschule für Musik, beging unlängst seinen 60. Geburtstag. Wie bekannt, war Dohnányi, bevor er sich in Budapest niederließ, lange Jahre in Berlin ansässig, wo er in der Vorkriegszeit sowie in den ersten Kriegsjahren als sehr beliebter Konzertpianist und als Klavierprofessor an der Hochschule für Musik in Charlottenburg wirkte. Die im Zeichen seines Jubiläums veranstalteten Hauptereignisse waren das erste Konzert der Budapester Philharmonie und der Kammermusikabend Waldbauer-Kerpely, ebenfalls unter Mitwirkung des Jubilars. Im philharmonischen Konzert kam Beethovens G-Dur-Klavierkonzert zur Aufführung, das Dohnányi mit tief empfundener Innigkeit spielte und vom Flügel aus mit gewohnter Meisterschaft dirigierte. Nachher spielte das Orchester unter seiner Leitung seine d-Moll-Sinfonie, ein Werk aus seiner Jugendzeit, das zuerst von Hans Richter herausgebracht wurde und das in seinem groß angelegten Aufbau und in seiner formalen Meisterschaft alle Verheißungen seines späteren Schaffens enthält. Der Kammermusikabend brachte ausschließlich Werke Dohnányis, und zwar das zweite Klavierquintett (es-Moll), das Streichquartett in a-Moll und sein letztes Kammermusikwerk: das Sextett für Klavier, Geige, Bratsche, Cello, Klarinette und Horn, mit dem Jubilar am Flügel, der mit den übrigen ausgezeichneten Mitwirkenden lebhaft gefeiert wurde.

E. J. Kerntler.

Düsseldorf: „Fausts Verdammung" von Hector Berlioz ist in der nicht erreichten dramatischen Form weder Oper noch Oratorium. Ihre Wirkungen erscheinen uns heute in manchen Zügen verbraucht und überlebt, wie auch der ins Französische übersetzte Goethe-Text in der dann von Karl Klindworth besorgten Rückübertragung ins Deutsche nicht immer Wortakzent und musikalische Betonung im rechten Einklang hält. Der ungarische Marsch wird immer zünden, wenn er so energisch „hingelegt" wird wie unter Hugo Balzer, der dem Gesamtwerk den Ausgleich zwischen dem Chorischen und Orchestralen in breiter Anlage aufprägte. Tilla Briem sang die Margarethe mit reifem Mezzosopran. Peter Anders als im Lyrischen beherrschter Faust, Ludwig Weber-München als ausdruckseigener Mephisto und Walter Hagner als Brandner waren ein Solistentrio, dem der vom Städtischen Musikverein, dem Singchor der Städtischen Bühnen und vom Düsseldorfer Lehrergesangverein gestellte Chor in erfreulicher Besetzungsstärke zur Seite trat. — In einer Schumann-Feier im Opernhaus fand die erste öffentliche Aufführung des nachgelassenen Violinkonzerts d-Moll von Robert Schumann statt. Georg Kulenkampff spielte die Solostimme mit einer sehr persönlichen rhythmischen Freizügigkeit. Die erste Besinnlichkeit des Mittelsatzes und der graziös beschwingte Rhythmus des polonäsenartigen Finales zeugten ebenso wie der blühende Schwung des ersten Satzes für die damals noch ungebrochene Phantasiekraft des Komponisten. In Welt und Leben Schumanns führte ein Vortrag von Universitätsprofessor Dr. Werner Korte ein, der den Komponisten als den „wahrhaften Künder der deutschen Seele" so klar und eindringlich herausstellte, daß die Musik selbst dann den Boden zur Aufnahme vortrefflich bereitet fand. Friedrich W. Herzog.

Duisburg: Bei der Aufstellung des Gesamtplanes für die Städtischen Sinfoniekonzerte hat Generalmusikdirektor Otto Volkmann das zeitgenössische Schaffen besonders berücksichtigt und in der Form eingebaut, die sich bisher noch immer als die beste erwiesen hat: in jedem Konzert ein neues Werk vorzustellen und durch seine Zusammenstellung mit einem Meisterwerk Maßstab und Verpflichtung aufzurichten, so zugleich auf die unterschiedlichen Wünsche des Hörerkreises Rücksicht nehmend. Im ersten Konzert stand Wolfgang Fortners „Sinfonia concertante" an der Spitze der Vortragsfolge. Die spannungsvolle, einsatzfreudige Wiedergabe unter Volkmann konnte den früheren Höreindruck nur verstärken, daß dieses Werk im zielbewußten Schaffen des Dreißigjährigen einen Durchbruch zur Reife bedeutet, wie er bisher nur wenigen gleichaltrigen Komponisten gelungen ist. Dabei bleibt sich gleich, ob man die Reife in der glücklichen Formklarheit oder in dem starken Ausdruckswillen des Werkes sieht: Form und Inhalt bedingen sich gegenseitig so logisch, daß die Sinfonia eines der besten Selbstzeugnisse der jungen deutschen Musik ist. Dem formgebändigten Werk Fortners stellte Volkmann mit der siebenten Sinfonie von Sibelius ein charakteristisches Beispiel romantischer, herber Unendlichkeitssehnsucht gegenüber, wie sie das Schaffen der nordländischen Spätromantik und das des heute über siebzig Jahre alten finnischen Komponisten ganz besonders durchzieht. Zwischen den beiden Werken vermittelte Claudio Arrau das G-Dur-Konzert von Beethoven mit einer ausgeglichenen Spielkultur.

Das zweite Konzert eröffnete die Uraufführung eines „Te Deums" für gemischten Chor, Orgel und Orchester von Zoltan Kodály, ein Werk, das deutlich unter dem Einfluß der ungarischen Nationalmusik steht, die in Kodály bekanntlich einen eifrigen Forscher und erfolgreichen Führer besitzt. Der Chorsatz ist wuchtig und heroisch, er schreitet meist im homophonen Gleichschritt und erreicht dadurch eine starke preisende Kraft, der die einzelnen Ausdrucksmomente des Ambrosianischen Lobgesanges weitgehend untergeordnet bleiben. Längere Zwischenspiele fehlen ebenfalls. Dadurch rückt es vom doktrinären Kirchenstil ebenso weit ab, wie von der romantisierenden Epoche des „Andante religioso": ein von grün-weiß-roten Fahnen überwehtes Freilich-Tedeum, zu dem Massen gehören. Otto Volkmann gab dem Werk auch im Konzertsaal eine wuchtige Wirkung, indem er die massiven Klänge des starken Chores (Städt. Gesangverein und Duisburger Sängerbund) voll und ungebrochen ausschwingen ließ. Über den hoffnungsvollen Schlußklängen leuchtete Mergrit Schmitz' klares Sopransolo. Der beifällig aufgenommenen Uraufführung folgte Busonis in einer reinen und gehaltvollen Weise nach Klassizität strebendes Violinkonzert, das Rudolf Schulz mit makelloser Technik und Empfindung vortrug. Die dritte Leonoren-Ouvertüre gab, mitreißend gespielt, den Ausklang.

Neben den Städtischen Sinfoniekonzerten machen sich die Veranstaltungen der vor einem Jahre gegründeten „Gesellschaft der Musikfreunde" um die Durchführung von kammermusikalischen Meisterkonzerten verdient, deren erstes von Edwin Fischer bestritten wurde. Eine weitere Belebung des Duisburger Musiklebens darf auch von der Umgestaltung des Konservatoriums erwartet werden, das bisher zwar unter städtischem Titel, aber als Privatunternehmen geführt wurde. (Sein langjähriger Leiter, der ehemalige Dirigent der Duisburger Konzerte Prof. Walter Josephson, ist unlängst gestorben.) Zum Leiter des nun ganz in städtische Verwaltung übergegangenen Institutes wurde GMD. Otto Volkmann bestimmt, der eine Reihe neuer Lehrkräfte (als Lehrer für Theorie und Komposition wurde Helmut Degen verpflichtet) an das außerhalb der Stadt in eine alte, parkumgebene Villa verlegte Konservatorium berufen hat.

Kurt Heifer.

Essen: Als erste westdeutsche Stadt brachte Essen Max Trapps neue Sinfonie. Zwischen der vierten Sinfonie, die in gewisser Weise eine Entwicklung zu Ende führte, und dieser fünften liegen Jahre der Entwicklung, liegt ein Weg, der folgerichtig über mehr unsinfonische, konzertante Werke (Divertimento, Orchestersuite, Orchesterkonzert) zu dieser entscheidenden und überzeugenden Neuprägung der sinfonischen Form geführt hat. Im gelösten Klangstil, in der sicheren Formkonzeption, in entspanntem und doch gesammeltem Kräftespiel, im Ausgleich von Gehalt und Gestalt bedeutet dieses Werk einen Höhepunkt im Schaffen Trapps, auf den Albert Bittner in Essen mit einer sicher und klar disponierten Aufführung begeistert hinwies. Das erste Konzert hatte Hans F. Schaubs Passacaglia als Erstaufführung gebracht.

Wolfgang Steinecke.

Hannover: Aus den musikalischen Ereignissen der Landeshauptstadt ist im Monat November in erster Linie das Dritte Opernhauskonzert des Städtischen Orchesters zu erwähnen, in dem Prof. Krasselt als Dirigent eine schlechthin überwältigend schöne und monumentale Aufführung von Bruckners Fünfter Sinfonie in der Originalfassung bot. Neben dieser hervorragenden Lei-

stung hatte die Solistin des Abends, die Engländerin Thema Reiß, mit dem liebenswürdigen Cellokonzert Haydns keinen leichten Stand, obwohl sie dem Werk mit einem klassisch schönen Ton diente. Hans Wedigs „Nachtmusik für kleines Orchester" als Beitrag aus dem zeitgenössischen Schaffen vermochte seiner unentschiedenen Haltung wegen keine stärkeren Eindrücke zu hinterlassen. Das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker unter Hans von Benda errang sich mit einem Konzert, aus dessen Vortragsfolge uns Schuberts B-Dur-Sinfonie und Dvoraks entzückende „Serenade für Streichorchester" in lebhaftester Erinnerung blieb, einen ungewöhnlichen Erfolg. Anläßlich des Totensonntags war eine Aufführung von Mozarts „Requiem" und Bruckners „The deum" dank der vorzüglichen Leistungen der Hannoverschen Oratorienvereinigung und guter Solisten unter Mitwirkung des Niedersächsischen Landesorchesters eine würdige und eindringliche Feier, für die in erster Linie dem Dirigenten Fritz Lehmann uneingeschränkte Anerkennung gebührt. Ein Klavierabend des jungen hannoverschen Pianisten Erik Then-Berg bezeugte erneut, daß hier eine übertragende Persönlichkeit im Werden ist. Das Gesamtbild der musikalischen Veranstaltungen in der Berichtszeit rundeten weiter vorteilhaft ab Sonatenabende von Kulenkampff und Cassado und ein Liederabend des ehemaligen Mitgliedes unseres Opernhauses Peter Anders, dem der geschätzte hiesige Pianist Willy Craney durch die Wiedergabe von Brahms Dritte Sonate eine besondere Note gab.

August Uerz.

Leipzig: Einen glanzvollen Auftakt des kommenden Musikwinters bedeutete das Gastspiel des römischen Augusteum-Orchesters, das auf seiner Deutschlandreise ein Konzert im Gewandhause gab und unter Führung von Bernardino Molinari in einer vielgestaltigen Vortragsfolge, aus der als zeitgenössisches Werk die Sinfonia italiana von Giovanni Salviucci hervorragte, vermöge seiner hohen Spielkultur Triumphe feierte.

Ein Ereignis war das Sonderkonzert, das Furtwängler und die Berliner Philharmoniker ins Gewandhaus führte und in dem nach einer kammermusikalisch feinen Wiedergabe von Beethovens erster Sinfonie der Komponist Furtwängler (zwei Tage nach der Münchener Uraufführung) mit seinem neuen „Sinfonischen Konzert für Klavier und Orchester" zu Worte kam.

Das vierte Gewandhauskonzert brachte als Erstaufführung die fünfte (F-Dur)-Sinfonie von Max Trapp, ein vollreifes Werk des jetzt fünfzigjährigen Komponisten. Durch Einbeziehung barocker Stilelemente lockert er die klassische Form etwas auf und erweitert sie häufig durch konzertante Züge, die sich durch gruppenweise Gegenüberstellung des Streicher-, Holz- und Blechbläserklanges wiederholt ergeben, wie sie sich namentlich in dem ersten (leicht an Beethovens Pastoralsinfonie erinnernden) Satzes und in der lebendigen Polyphonie des Finales finden. Hermann Abendroth brachte die ihm gewidmete, musikantisch-frische und energiegeladene Sinfonie durch glänzende Aufführung zu schönem Erfolg. Die zweite Neuheit dieses Abends, der „Liebeszauber" (nach einer Dichtung von Hebbel) für Bariton und Orchester von Rudi Stephan zeigt diesen 1915 im Felde gefallenen Komponisten weniger als Erneuerer der absoluten Musik, vielmehr als Beherrscher eines impressionistischen, farbigen Orchesterklanges; der vorwiegend deklamatorische und nicht sehr dankbare Gesangspart fand in Rudolf Watzke einen ausgezeichneten Vertreter.

Die Konzerte der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" begann Hans Weisbach mit dem Leipziger Sinfonieorchester, dem durch den Riedelverein verstärkten Chor des Reichssenders Leipzig und einem erlesenen Solistenquartett (Lea Piltti, Lore Fischer, August Seider, Johannes Willy) durch eine großzügig gestaltete Aufführung von Beethovens „Neunter". Zu diesem Konzert hatten sich nicht weniger als 15 000 Werktätige als Besucher angemeldet, also fast zehnmal so viel, als der Gewandhaussaal zu fassen vermag.

Im Rahmen der Gaukulturwoche führte die Neue Leipziger Singakademie unter Otto Didam die Chorfeier „Segen der Erde" von Hermann Grabner auf und machte dadurch mit einem neuen Chorwerk bekannt, das in innerer Haltung, Einfachheit der Mittel und trotzdem künstlerisch gestalteter Form geradezu vorbildlich genannt werden muß.

Wilhelm Jung.

Ludwigshafen. Im vergangenen Konzertwinter hatte die Kulturgemeinde in der NSG. „Kraft durch Freude" auf ihre eigenen Ludwigshafener Konzertreihe verzichtet und ihre Mieter an den Sinfoniekonzerten des Bildungsausschusses der IG-Farbenindustrie beteiligt. Jetzt wurde die Reihe der sechs sog. Pfalzbaukonzerte wieder aufgenommen und mit einem klassischen Abend, der Werke von Haydn, Mozart und Beethoven umfaßte, eingeleitet. U. a. spielte GMD Prof. Ernst Boehe mit dem Landesorchester Saarpfalz die selten aufgeführte Mozart-Serenade Nr. 6 in D-Dur für

zwei kleine Streichorchester und Pauken. Im Mittelpunkt des zweiten Konzertes stand die Uraufführung eines Konzertes für Klavier und Orchester des pfälzischen Komponisten Philipp Mohler. Es ist das op. 16 des neunundzwanzigjährigen Haas-Schülers. Er sagt dazu: „Bei diesem Konzert soll das Orchester in stärkerem Maße beteiligt sein, als dies bei Klavierkonzerten mit „Begleitung des Orchesters" der Fall ist." Vor allem in der Verbindung des Klavierklanges mit den verschiedenen Farben des Orchesters sucht Mohler in echt pfälzischer Farbenfreude reizvolle Wirkungen zu erzielen, setzt freilich die Farben oft sehr unvermittelt nebeneinander. Schon der erste Satz läßt reiche Erfindungsgabe erkennen, knapp ist die Fassung der Gedanken. Diese Straffung gibt in Verbindung mit der oft kühnen Harmonie dem Werk einen herben, sachlichen Charakter, der im sehr wirkungsvollen langsamen Satz und im humorvollen Finalrondo gedämpft erscheint. Walther Rehberg setzte sich für das sehr erhebliche und im landläufigen Sinne nicht immer dankbare Aufgaben stellende Konzert freudig ein, der Komponist dirigierte, und bereitwillig ging das Saarpfalzorchester mit. In einer Chorfeierstunde machte die Kulturgemeinde mit Erfolg den Versuch, mehrere Gesangvereine zu gemeinsamer Arbeit zu vereinigen. Aufgeführt wurden Griegs „Landerkennung" und Bruchs „Frithiof".

Der Bildungsausschuß der IG-Farbenindustrie hatte das römische Augusteum-Orchester mit Molinari für ein Konzert, das zum Ereignis wurde, gewonnen. Mit dem Landesorchester Saarpfalz unter GMD. Prof. Boehe führte es bisher zwei Sinfoniekonzerte durch. Das erste Konzert sah den italienischen Cellisten Enrico Mainardi als Solisten und war Boccherini, Gluck (zum 150. Todestage) und Bruckner (5. Sinfonie) gewidmet. Das zweite war ein Beethovenabend mit Lubka Kolessa.

Carl Josef Brinkmann.

Mannheim. Die Kulturgemeinde in der NSG. „Kraft durch Freude" leitete ihre winterliche Kulturarbeit mit einem Festakt innerhalb der badischen Gaukulturwoche ein, in der der Präsident der Reichsmusikkammer zu Mannheims Musikern sprach und Trenkners Variationen und Fuge über ein eigenes Thema und Brahms zweite Sinfonie in D-Dur dirigierte. Von ihren fünf Sinfoniekonzerten hat die Kulturgemeinde bisher zwei durchgeführt. Das Nationaltheater unter Karl Elmendorff mit Erna Schlüter, Düsseldorf und Elly Ney als Solisten führten sie aus. Die Kammerkonzertreihe der Kulturgemeinde wurde auf neun Abende erweitert. Bisher spielten das Wendling-Quartett, Stuttgart, und das Peter-Quartett, Essen. Walther Kötscher, der Konzertmeister und Solocellist des Landesorchesters Saarpfalz brachte in einem dritten Abend mit Max von Pauer zusammen die Sonate op. 6 von Richard Strauß und die Sonate op. 22 von L. Thuille.

Den Höhepunkt des Mannheimer Musiklebens bilden wie immer die Konzerte der Musikalischen Akademie des Nationaltheaterorchesters, die im 158. Konzertwinter steht. Karl Elmendorffs starke Dirigentenpersönlichkeit gibt diesem Konzertwinter das Gepräge. Das erste Konzert brachte Werke von Händel, Beethoven und Schubert. Hans Weisbach, der ständiger Gast der Akademie geworden ist, dirigierte einen Brahms-Abend. Das dritte Konzert leitete Elmendorff mit der Uraufführung der Serenade für Kammerorchester op. 6 von Gottfried Müller ein. Müller schrieb sie „um von dem großen Orchesterapparat und Klang" des Orchesterkonzertes (dessen Uraufführung für dieses Konzert eigentlich angekündigt war) „loszukommen. Und doch nicht auf Kosten der Polyphonie". Elmendorff und seiner Frau ist es gewidmet. Es handelt sich um kurze durchsichtige Variationen über das Volkslied „Innsbruck ich muß Dich lassen". Im gleichen Konzert spielte Ludwig Hoelscher Schumanns Cellokonzert, Elmendorff dirigierte Bruckners Neunte in der Urfassung. Das vierte Konzert war ein „Slawischer Abend" mit interessanter Vortragsfolge, die wohltuend von den Programmgepflogenheiten der Sinfoniekonzerte abwich. So hörte man von Smetana „Böhmens Hain und Flur", von Tschaikowsky drei Sätze aus der dritten Suite für Orchester und von Rimsky-Korsakow die Ouvertüre „Russische Ostern". Guila Bustabo spielte Dvoraks Violinkonzert a-Moll.

Carl Josef Brinkmann.

Nürnberg. Das Musikleben der Reichsparteitagsstadt hat in den letzten Jahren eine Fülle und Vielgestaltigkeit angenommen, die in Anbetracht der ziffernmäßig nicht eben großen Publikumsschicht als eine erfreuliche Tatsache gebucht werden darf. Sehr günstig wirkten sich auf den Besuch der Konzerte auch die Bemühungen der KdF.-Dienststellen aus. Im Vordergrunde stehen nach wie vor die Konzerte des Philharmonischen Vereins, die in ihrem Gesamtprogramm dem zeitgenössischen Schaffen leider noch immer einen sehr beschränkten Platz einräumen. Viorica Ursuleac von der Staatsoper Berlin sang als Gast des ersten Konzertes Orchesterlieder und Arien aus „Guntram" von R. Strauß in einer selten verinnerlichten und doch sehr lebendigen Gestaltung. Die 3. Symphonie von Brahms und „Tod und Verklärung" von Strauß fanden am gleichen Abend eine überlegene Wiedergabe durch Alfons

Dressel. Das zweite dieser Konzerte brachte uns erstmals die Bekanntschaft Leopold Reichweins, der mit Werken von Weber und Brahms sehr gefeiert wurde. Als zeitgenössisches Werk stellte er die f-Moll-Sinfonie des Engländers Ralph Vaughan-Williams zur Diskussion, ein stark dem Intellektuellen verhaftetes Werk, das kantige, wohl im englischen Volkslied verwurzelte Themen in einer sehr klang- und farbfreudigen Weise abwandelt. Der angelsächsische Humor, der über dem Werk liegt, sicherte der Aufführung eine beifällige Aufnahme. Erlesenste kammermusikalische Erlebnisse bescherte uns wieder der Privatmusikverein.

Die Starkonzerte haben — wie die Liederabende Erna Bergers und Sigrid Onegins (in der Konzertreihe des Esche-Chors) und Heinrich Schlusnus' bewiesen — von ihrer traditionellen Zugkraft noch nichts eingebüßt. Der eigentliche Gradmesser der Musikkultur einer Stadt wird freilich immer das Zusammenwirken der einheimischen Kräfte bleiben. Hier wäre für Nürnberg ein neuer, groß angelegter Kammermusik-Zyklus zu buchen, in welchem uns das Nürnberger Streichquartett (Horvath-Winter-Schuster-Kühne) in die Geschichte des Streichquartetts liebevoll einführen wird. Der 1. Abend mit Werken von Dittersdorf, Haydn und Mozart vermittelte vielversprechende Eindrücke. In zwei eigenen Abenden festigten die beiden Geiger Seby Horvath und Karl Seifert ihren Ruf als bewährte Vertreter ihres Instruments. Aus dem pianistischen Nachwuchs unserer Stadt ragt Alma Sint weit heraus, wie ein Abend (mit neuer Klaviermusik) erneut bestätigte. Durch seine geistige und persönliche Note bestach ein Liederabend Dr. Hans Zeltners, dessen programmliche Geschlossenheit Schule machen sollte.

Viel geschieht in Nürnberg auch für das unerschöpfliche Gebiet der alten Musik. In einem großzügig angelegten Chorabend warb Otto Doebereiner wieder für den Nürnberger Altmeister Hasler. Von schöner Erlebnishaftigkeit war auch ein Chorabend Waldemar Klinks in der Lorenzkirche mit Werken der Renaissance und des Barock. Zu den stabilen Kulturgütern Nürnbergs dürfen sich auch die Veranstaltungen des Collegium Musicum rechnen, das mit einer Gluckfeier und einem Abend mit „Kammermusik der Bachzeit" sein 8. Arbeitsjahr begonnen hat. Richard und Anita Lauer-Portner, Stefan Prögel (Violine), Walter Scheffler und Karl Brehm (Viola da Gamba und Violoncello), Hans Schneider (Flöte), Henriette Klink-Schneider, Else Funk-Soldan (Sopran) teilten sich in die Ausgestaltung der Abendmusiken.

In den „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik", die in Dr. Adalbert Kalix ihren sachkundigen und unternehmungsfreudigen Leiter haben, ist man wieder Zeuge einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Musik unserer Tage. Der erste diesjährige Abend war dem neuen Klavierschaffen gewidmet. Hier hinterließen Gerhard Frommel mit einer impulsiven und spielfreudigen Sonate, Kurt Hessenberg mit Inventionen (einer zeitgenössischen Folie zu Bachs Stücken) und Henk Badings mit einer sehr formklaren und doch klangfreudigen Klaviersonate nachhaltigere Eindrücke. Einige sehr kundig gewählte Proben neuerer russischer, französischer und spanischer Klaviermusik ergänzten das durchaus hochwertige Programm, das in Georg Kuhlmann einen gestaltungsbewußten und mit den Eigenwerten der neuen Musik vertrauten Interpreten gefunden hatte. Neue Werke für Orchester standen am zweiten Abend zur Diskussion: Ernst Peppings bereits geschätzte Variationen über einen Liedsatz von Senfl, Helmut Degens dreisätzige „Symphonische Musik" (ein substanzreiches, ausdrucksstarkes Werk). Neu war hier Ottmar Gersters kurioses „Capricietto für vier Pauken und Streichorchester", ein mit wenigen Mitteln wirksam gesteigertes Werk von straffer Diktion, das der Pauke recht aparte rhythmische und melodische Wirkungen abgewinnt und Max Gebhards äußerst wirkungssichere Intrada, Variationen und Fuge über das alte Volkslied „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß". Die Impulse, die das Nürnberger Musikleben und vor allem die in Franken wirkenden Komponisten von diesen Abenden erhalten, können nicht hoch genug bewertet werden.

Willy Spilling.

Prag: Da die Philharmonischen Konzerte des deutschen Theaterorchesters nicht wieder aufgenommen wurden, ist auf deutscher Seite nur über Veranstaltungen von kleinerem Ausmaß zu berichten; bei einem Festkonzert der evangelischen Schule hörten wir Werke deutscher geistlicher Vokalmusik aus früheren Jahrhunderten (Heinrich Schütz und Bach), vom Collegium musicum der deutschen Universität unter Prof. Beckings Leitung vorgetragen, die Brucknergemeinde veranstaltete mit einer Reihe von gleichgesinnten Gesangsvereinen ein Bruckner-Wagner-Festkonzert, bei dem auch das Theaterorchester mitwirkte. — Am Prager Mozartfest, das anläßlich des 150. Jubiläums der Uraufführung des „Don Giovanni" im Oktober hier stattfand, nahm das Radiojournal konzertmäßig mit einer lobenswerten Aufführung des Mozartschen Requiems teil, das außerdem einen Monat

später auf deutscher Seite von der Musikakademie ebenfalls geboten wurde. Hie und da bringt die Tschechische Philharmonie ein bekanntes Werk der deutschen Literatur, so Straußens „Till Eulenspiegel", Brahms' Violinkonzert, Beethovens Pastoralsymphonie und sein Klavierkonzert in Es usw. Fesselnder an Inhalt und abwechslungsreicher ist die Reihe der Musikveranstaltungen; man konnte mehrere reichsdeutsche Künstler begrüßen. U. a. Prof. Georg Wille, den Nachfolger Julius Klengels beim Leipziger Gewandhausquartett, der einen Konzertabend mit dem Leitwort „12 Celli" bot. Im deutschen Kammermusikverein, wo sich schon im Frühjahr die Professoren Georg Kulenkampff (Violine) und Wilhelm Kempff (Klavier) u. a. mit Regers großer fis-Moll-Sonate repräsentativ eingeführt hatten, lernte man nun das Münchener „Fiedeltrio" kennen. In einem Konzert des gleichen Vereins spielte das „Prager Quartett" Streichquartette von Beethoven und Mozart, sowie ein Jugendwerk von Josef Suk, das Brahms gewidmete Klavierquintett in g wurde von Prof. Franz Langer am Flügel vortrefflich unterstützt. Auch zeitgenössische sudetendeutsche Komponisten wurden vom Verein herausgestellt, es waren Lieder und Gesänge der begabten jungen Musiker Karl Michael Komma und Hans Feiertag, für die sich die vom ersten sudetendeutschen Musikfest in Teplitz bekannte Sängerin Gerda Heiser, eine entwicklungsfähige stimmliche Begabung, mit Hingabe einsetzte. Ein Abend mit größtenteils alter Musik beschloß das Konzertjahr des Kammermusikvereins, bei dem u. a. die auch in Deutschland bekannte tüchtige Cembalistin Maria Heller Joh. Chr. Bachs musikalisch frisches Cembalokonzert in Es vortrug. — Von anderen Kammermusikveranstaltungen sei ein gelungener Abend des „Trio italiano", mit Casella am Flügel, genannt. — Aus der bunten Schar der Solistenkonzerte sei ein vorzüglicher Klavierabend des energischen Franz Langer hervorgehoben, er spielte u. a. Finkes humorvolle „Reiterburleske; im Rahmen der SDP-Kulturgemeinde-Prag trat sein talentierter Zögling Heinrich Berg auf. — Die „Prager deutsche Sendung" brachte u. a. wiederum eine Funkoper des begabten jungen Deutschschweizers Heinrich Sutermeister, das märchenhafte Spiel „Die schwarze Spinne", das sehr gut gefiel. Friederike Schwarz.

Remscheid: Die vorbildliche Programmgestaltung von Horst-Tanu Margraf sucht mit besonderer Liebe der zeitgenössischen Musik den Weg zu bereiten. Er hat es nicht leicht, denn das Gros der Konzertbesucher wird immer in einer gewissen konservativen Haltung verharren und nicht ohne Widerstände das „Neue" aufnehmen. Doch nach dem mit einigen Einschränkungen brauchbaren Sprichwort „Steter Tropfen höhlt den Stein" hat Margraf durch seine nimmermüde Einsatzbereitschaft schon ganze Berge von Vorurteilen und Voreingenommenheit weggeräumt. Mit dem von ihm aufgebauten „Bergischen Landesorchester" kann er sich an jede Aufgabe wagen, denn die innere Elastizität und Begeisterungsfähigkeit dieser jungen Musiker hat noch jene Freude am Probieren, die erst der neuen Musik zu einem wirklichen Echo verhilft. Der Franzose Jean Françaix spielte sein Klavierkonzert und sein Concertino mit einer federnden Eleganz und Spritzigkeit, die auch in der orchestralen Begleitung vollendet widerklang. Hans Chemin-Petit besitzt noch nicht die Kraft, um den Bau einer Sinfonie mit architektonisch tragfähigen Gedanken aufzurichten. Er orientiert sich im Stil an den Vorbildern von Brahms und Bruckner, nachdem er in der Einleitung eine von Hindemith inspirierte Beweglichkeit angedeutet hat. Das Eingangsthema des Adagio besitzt sogar melodischen Atem, der nur zu früh abbricht. Auch die Schlußpassacaglia ist im Formalen nicht durchgehalten, d. h. nicht durchgearbeitet. Hier war der Wille zur Form stärker als seine Durchführung. Das Orchester erspielte der Sinfonie unter der klaren Führung Margrafs trotzdem einen Erfolg. Schumanns Vierte Sinfonie d-Moll bescherte dann ein leidenschaftliches, rhapsodisch beschwingtes Musizieren aus dem vollen Musikantenherzen. Auch hier spielte Georg Kulenkampff Schumanns Violinkonzert in eigener Bearbeitung. Friedrich W. Herzog.

Neue Noten

Norbert Wallner: Eiserne Lieder. Tiroler Kampflieder aus etlichen Jahrhunderten. Ludwig Voggenreiter-Verlag, Potsdam. 1938.

Die Sammlung von 30 Liedern beginnt mit dem Greifenstainer Lied des Oswald von Wolkenstain um 1418, und es geht bis zu volkläufigen Weisen unserer Tage. Es sind klar gegliederte, rechte Volkslieder, die in Wort und Ton eine Einheit bilden. Wie gesund ist der Volksstamm, der solche Lieder hervorbringt! Besonderen Reiz haben die Dialektlieder. Das schmale Liederbüchlein ist ein aufschlußreicher Beitrag zum Lied der Grenzlanddeutschen. Gerigk.

* Zeitgeschichte *

Eine bedeutende ungarische Veröffentlichung über Liszt

Der Universitätsprofessor Dr. Stephan v. Csekey (Szeged) hat in ungarischer Sprache eine Schrift „Franz Liszts Abstammung und Patriotismus" (Sonderabdruck der Budapesti Szemle) veröffentlicht, über die wir im Pester Lloyd vom 5. 12. 37 folgende Ausführungen finden:

Mit unumstößlichen Belegen, Angaben und Feststellungen wendet sich Universitätsprofessor Stefan Csekey, der bekannte Wissenschaftler und Lisztforscher, gegen alle, die um jeden Preis — mit ständig wiederholten Floskeln und Gemeinplätzen, mit wissentlich oder unwissentlich gefälschten Angaben, mit Scheinbeweisen — aus dem ungarischen Patrioten Franz Liszt einen Rasseungarn, einen auch dem Blute nach ungarischen Franz Liszt, machen wollen. Doch mit der gleichen Schlagkraft wendet sich Csekey auch gegen jene, die dem großen Tondichter und Virtuosen sogar das magyarische Fühlen, die ungarische Vaterlandsliebe absprechen möchten.

Nein, Franz Liszt ist kein Nachkomme der Köpcsényer Barone und Grafen Liszthi, wie es einige Liszt-Biographen mit Lina Ramann an ihrer Spitze, durchaus wahrhaben wollen. Abgesehen davon, daß diese Liszthi siebenbürgisch-sächsischer Abstammung waren, konnte Liszt auch schon allein aus dem Grunde nicht ihr Sprößling sein, weil die genannte Familie viele Jahrzehnte vor der Geburt von Liszts Urgroßvater bereits ausgestorben war. Der erste urkundlich nachweisbare Vorfahre des großen Liszt ist dessen Urgroßvater, Sebastian List (so schrieb man damals noch diesen Namen), und dieser war, zur Zeit Maria Theresias lebend, Häusler, also — Leibeigener gewesen. Erst sein Sohn, Adam Georg, steigt als Dorfschullehrer und Dorfnotar in die Klasse der Honorationen auf. Liszts Vater dann, wiewohl des Ungarischen auch nicht mächtig, schreibt sich schon als Gymnasiast „Liszt" — „Liszt Adám" sogar —, was zweifellos für den ungarischen Patrioten spricht. Er gehörte zu jener Sorte damaliger Ungarn, die da sangen: „Wie glücklich ist der deutsche Mann, der unter Ungarn deutsch sprechen kann." Woher kommt nun dieser Name „Liszt". Csekeys Meinung nach höchstwahrscheinlich vom althochdeutschen Vornamen „Listhart", aus dem im Wandel der Zeiten — verkürzt — die Familiennamen „Listher", „Lister" und vielleicht auch „List" entstehen konnten. Mit Ausnahme von Sebastian Lists zweiter Frau, der Witwe nach einem Johann Sándor, kommt weit und breit in Liszts ganzer Verwandtschaft weder in der Hauptlinie noch in den Nebenzweigen ein ungarischer Name vor.

Liszt stammt aus dem auch noch heutigentags zahlreiche Liszt-Familien beherbergenden Komitat Moson, aus einem Teile Westungarns, der auf einer winzig kleinen Fläche eine erstaunlich hohe Anzahl musikalischer Talente und Genies hervorgebracht hat: z. B. Hummel, Mosonyi — und einige Kilometer westwärts, doch schon in Österreich, den ungarische Ahnen aufweisenden Haydn. Vielleicht ist es die glückliche Blutmischung aus Ungarn, Deutschen und Slawen, die dieses Fleckchen Erde mit Musikern so reich beschenkt hat.

Es darf nicht vergessen werden — sagt Csekey — daß bis vor kurzem nur für die Nationalität eines Menschen und nicht für sein Volkstum Interesse aufgebracht wurde und daß für die Nationalität weder Rasse noch Sprache, sondern einzig und allein das patriotische Gefühl ausschlaggebend war. Und Liszt hat sich tausend- und aber tausendmal, in Tat und Wort und Schrift, in öffentlichen und Privatgesprächen, in seinen Werken und Briefen als Ungar bekannt. Man lese z. B. nur folgende Stelle aus einem Brief an den Baron Anton Augusz: „Man darf mir wohl gestatten, daß, ungeachtet meiner beklagenswerten Unkenntnis der ungarischen Sprache, ich, von der Geburt bis zum Grabe, im Herzen und Sinne Magyar verbleibe, und demnach die Kultur der ungarischen Musik ernstlich zu fördern wünsche."

*

Die Schrift Csekeys ist doppelt wichtig einer Publikation von Prof. Dr. Eduard Ritter von Liszts gegenüber, der im Wilhelm Braumüller Verlag (Wien-Leipzig), die sich „Franz Liszt, Abstammung, Familie, Begebenheiten" betitelt. Hier wird Liszt ganz als Ungar gesehen. Mehr mit Phantasie als mit historisch-wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit wird die ungarische Abstammung der väterlichen Linie postuliert. Über die Mutter wird A. Boissier zitiert: „Der Kontrast zwischen diesen beiden Naturen ist so stark, daß man glauben könnte, er sei nicht ihr Sohn, sondern sie habe ihn gestohlen." Wo die deutschblütige Herkunft nicht bemäntelt werden kann, will man sie wenigstens als unbeteiligt am Erbbild des Sohnes hinstellen. Der Vater des Verfassers war der „oncle-cousin" von Franz Liszt. Auf Grund dieser Beziehung vermag er dem Bilde Liszts manchen neuen Zug hinzuzufügen. Das Buch als Ganzes ist abzulehnen, weil es sich den Anschein der Objektivität gibt, obwohl es geschichtliche Tatbestände verzerrt. Der Abschnitt „Richard Wagner" ist eine Herabwürdigung des Freundes von Liszt. Die Tatsache der deutschblütigen Abstammung Liszts feststellen nennt der Verfasser: „sich auf das enge Gesichtsfeld des nationalen Chauvinismus einstellen." Nun, wir brauchen angesichts der vorstehend angezeigten Veröffentlichung eines ungarischen Wissenschaftlers und Historikers die Ansichten Eduard von Liszts nicht weiter zu diskutieren. Eine Kennzeichnung seines Buches war trotzdem notwendig, damit es keine Verwirrung anrichten kann.

Hesses Musiker-Kalender 1938

Der 60. Jahrgang von Hesses Musiker-Kalender ist soeben erschienen, und zwar erstmals in Zusammenarbeit mit der Reichsmusikkammer. Dr. Alfred Morgenroth hat dem Kalender ein Geleitwort mit auf den Weg gegeben, in dem betont wird, daß dieses einzigartige Verzeichnis der Musikeranschriften und aller zum Musikleben gehörigen Einrichtungen Deutschlands und der wichtigsten Länder Europas von der Kammer „nicht als ein beliebiges Privatunternehmen betrachtet werden kann". Als der Sprecher der Reichsmusikkammer stellt Dr. Morgenroth fest: „Nach seinem Inhalt bedeutet der ‚Hesse' gerade für die berufsständische Organisationsarbeit im neuen deutschen Musikleben ein so wertvolles und unentbehrliches Hilfsmittel, daß er als eine dem öffentlichen Kulturinteresse dienende Einrichtung zu bewerten ist."

Man ist überascht über den Ausbau, den der Kalender in allen Rubriken erfahren hat. Auf mehr als 1600 Seiten wird für den Umkreis des deutschen Musiklebens wirklich ein vollständiger Überblick alles Wissenswerten mit einem übersichtlichen Adressenverzeichnis — nach Städten geordnet — gegeben. Es wird kaum etwas zum Musikleben der Städte gehöriges geben, worüber der „Hesse" nicht erschöpfend Auskunft erteilt. Es liegt in der Natur der Sache, daß Verbesserungen immer notwendig sein werden. Da sollte es für jeden Benutzer selbstverständlich sein, Irrtümer und Lücken dem Verlage mitzuteilen. Auch aus 27 Ländern ist ein umfangreiches Material verarbeitet, wozu noch eine Rubrik „Übersee" gekommen ist. Somit sind alle Kulturstaaten erfaßt worden. Der allgemeine Teil enthält eine Aufstellung der Städtischen Musikbeauftragten, des Reiches und der gemeinnützigen Konzertveranstalter. Die Musikbetrachter der Tageszeitungen sind besonders zusammengestellt, die Musikzeitschriften des Reiches und des Auslandes ebenfalls, ferner die allgemeinen Vereinigungen für Musikpflege, -wissenschaft und -beruf sowie die Kunst, Preise und Stiftungen. Schließlich ist noch die Liste der Musikverleger bemerkenswert. Die alphabetische Adressentafel ist insofern verändert worden, als der Verlag wegen des ständigen Anwachsens des Umfanges nur noch gebührenpflichtige Eintragungen vornimmt. — Der Notizkalender ist in der bekannten und bewährten Form beigegeben.

Der Musiker-Kalender nimmt in der ganzen Musikwelt eine Sonderstellung ein. Er ist ein unentbehrlicher Begleiter für jeden Musiker und für alle, die mit Musik zu tun haben. Dank seiner

ständig verbesserten und erweiterten Anlage wird er sich neue Freunde erwerben.

Deutsche Musik in Mexiko

Es ist bezeichnend für die musikalische Einstellung des Mexikaners, daß einer der neuzeitlichsten Konzertsäle in Mexiko den Namen „Sala Beethoven" erhalten hat und daß ein Konservatorium „Juan Sebastian Bach" heißt. Auch das großartige, von der deutschen Kolonie gestiftete Beethoven-Denkmal bezeugt die Vorliebe für deutsche Musik, insbesondere für Beethoven. Zum ersten Male hat in dieser Spielzeit die mexikanische Regierung einen umfassenden Konzertplan aufgestellt. In 25 Aufführungsarbeiten werden die Mexikaner bei freiem Eintritt im Amfiteatro Bolivar de la Escuela Nacional Preparatoria mit den wichtigsten Werken der Welt-Musikliteratur bekannt gemacht. — Dieses große musikalische Volksbildungswerk, das bei der mexikanischen Bevölkerung begeisterten Anklang gefunden hat, stützt sich in erster Linie auf die Meisterwerke der deutschen Musik. Von 22 aufgeführten Kammermusikwerken waren allein 9 deutsche. Aber auch in der Chor- und Orchestermusik herrschen die deutschen Meisternamen von Bach und Händel über Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann bis zu Bruckner vor.

Auch die diesen Zyklus abschließenden Opernaufführungen bringen nur deutsche Werke: Glucks „Orpheus", Webers „Freischütz", Mozarts „Don Juan" und Wagners „Lohengrin". Bei den starken kulturbolschewistischen Strömungen und der jüdisch-russischen Einflußnahme in Mexiko ist diese sich auf die deutsche Musik stützende Kulturarbeit von weitreichender Bedeutung.

Tageschronik

Im Jahre 1923 wurde auf der Burg Lobeda in dem gleichnamigen thüringischen Dorf eine junge deutsche Singbewegung im völkischen Geiste gegen die politisch instinktlose Chorvereinsmeierei ins Leben gerufen. In den nach diesem Gründungsort benannten Lobeda-Chören wuchs im Laufe der Jahre eine mächtige Gemeinschaft heran. Der Begriff wurde in der Zeit des Kampfes aller gegen alle ein Symbol und Programm. Die Ziele und Wünsche der Lobeda-Bewegung fanden in der kulturellen Entwicklung des neuen Deutschland ihre schönste Erfüllung. Als dann die Lobeda-Chöre in der Volksbildungsarbeit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" aufgingen, brauchte in der Haltung ihrer Musik keine Änderung einzutreten. Bisher wurde aber dennoch der Name „Lobeda" als Kennzeichen für die entsprechende Musikliteratur weitergeführt. Um das letzte Zeichen der Eigenbrötelei und das letzte äußere Hindernis in der erfolgreich fortschreitenden Entwicklung fortzuräumen, wird jetzt auch der Begriff „Lobeda" in der Musikliteratur verschwinden.

Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Cosima Wagner (25. 12. 1837) erschien im Faksimiledruck die erste Veröffentlichung des „Kinderkatechismus zu Kosels Geburtsag" von Richard Wagner. Das kleine Werk dichtete und komponierte Wagner zum 36. Geburtstag von Frau Cosima. Es ist ein Gesang für Mädchenstimmen mit kleinem Orchester, den die vier Töchter des Hauses der Mutter am Festtage selbst vortrugen. — Die reizvolle Faksimile-Ausgabe, welche zugleich auch eine gestochene Wiedergabe der Partitur enthält, erschien im Auftrage des Hauses Wahnfried im Verlag B. Schott's Söhne.

Das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Führung von Gertrude-Ilse Tilsen begann seine Konzerte mit Reisen durch die Lausitz, Pommern und Mitteldeutschland und wurde für den Februar nach Amsterdam, den Haag und bereits zum dritten Male nach Italien verpflichtet.

Wie Oberbürgermeister Hillebrand, Münster in Westf., mitteilt, wird endlich der Bau eines neuen Stadttheaters, der sich seit langem als zwingende Notwendigkeit ergab, in absehbarer Zeit in Angriff genommen werden. Für den Theaterneubau stehe auch ein Grundstück am Servatiplatz in unmittelbarer Nähe des Bahnhofs zur Verfügung.

In der Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer — Musikinstrumenten-Gewerbe trat dieser Tage der Verwal-

tungsausschuß zu einer Beratung über verschiedene grundsätzliche, das deutsche Musikinstrumenten-Gewerbe berührende Fragen zusammen. Der Geschäftsführer wandte sich in der Aussprache dem Problem des Gruppenunterrichts zu, dessen planmäßige, der Zusammenarbeit von Reichsmusikkammer, Schulbehörden, KdF. und HJ. zu verdankende Einführung als eine der wichtigsten Maßnahmen zur Belebung der Musikinstrumentenwirtschaft anerkannt wurde. Der anwesende Leiter der neuen Abteilung Jugend- und Volksmusik in der Reichsmusikkammer nahm ausführlich Stellung zu einer Reihe von Fragen aus dem Gebiete des instrumentalen Laien-Musizierens. Von den übrigen Punkten der Tagesordnung sind zu erwähnen die Vorbereitung einer Neuregelung der im Geigenbau üblichen Ursprungsbezeichnungen, ferner Maßnahmen zur kulturpolitischen Ausrichtung der deutschen Schallplattenwirtschaft. Allseits begrüßt wurde die Mitteilung, daß dem Präsidenten der Reichsmusikkammer durch eine namhafte Spende von privater ausländischer Seite die Möglichkeit gegeben wurde, die Anfertigung hochwertiger deutscher Meistergeigen in Auftrag zu geben, die gemeinnützigen Kulturorchestern zur Verfügung gestellt werden sollen. Endlich wurde beschlossen, Mitte Juni 1938 das gesamte Musikinstrumenten-Gewerbe zu einer gemeinsamen Tagung in Bad Elster zu versammeln.

Die Berliner Staatsoper beabsichtigt, eine Gluck-Woche zu veranstalten. Diese Woche soll Mitte Juni 1938 stattfinden und mit der Neuinszenierung von Glucks „Armida" eröffnet werden. Zur Aufführung gelangen ferner „Orpheus und Eurydike", „Iphigenie auf Tauris" und „Iphigenie auf Aulis".

Auf der Pariser Weltausstellung ist der hohe künstlerische und technische Stand der deutschen Schallplattentechnik dadurch anerkannt worden, daß das Preisgericht der Telefunkenplatte in der Gruppe 15 Phonographie einen Grand Prix zuerteilte. Diese Anerkennung gilt ebenso sehr der technischen Leistung der deutschen Plattenaufnahme, wie er auch eine Anerkennung für die große künstlerische und kulturelle Bedeutung ist, die die Schallplatte heute in der ganzen Welt wieder neu erobert hat.

Einer der besten österreichischen Männerchöre, der Wiener Schubertbund, der im gesamtdeutschen Männerchorwesen einen hervorragenden Platz einnimmt, konnte sein 75-jähriges Bestehen feiern. Der Schubertbund steht in freundschaftlichem Verkehr mit namhaften reichsdeutschen Männerchören.

Das Städt. Konservatorium der Musik zu Nürnberg begann seine diesjährigen öffentlichen Aufführungen mit einem Orchesterkonzert im Katharinenbau. der ehem. Meistersingerkirche. Zur Aufführung kamen: Mozarts Klavierkonzert in c-Moll (K. V. 491) aus dem Jahre 1786 und die D-Dur-Symphonie (K. V. 385). Außerdem gelangte noch zur Aufführung die Kantate „Ariadne auf Naxos" von Haydn.

Wegen eines halben Tones müssen die 8000 Pfeifen der Riesenorgel des Londoner Alexandra-Palastes heruntergerissen werden. Diese Arbeit wird vier volle Monate in Anspruch nehmen und kostet rund 16 000 RM. Sie w... ausgeführt von Mr. Henry Willies, dem Enkel des Mannes, der einst die Orgel erbaute. Der halbe Ton hat namhafte Dirigenten wie Sir Thomas Beecham, Sir Walford Davies, Sir Henry Wood und viele andere fast zur Verzweiflung getrieben. Die Orgel ist einen halben Ton über moderne Konzerttonhöhe gestimmt.

Werner Trenkner war der Dirigent der von den Berliner Bezirksverwaltungen veranstalteten Sinfoniekonzert des Landesorchesters in den Bezirken Weißensee, Köpenick, Zehlendorf-Steglitz, Reinickendorf, Lichtenberg, Tempelhof, Friedrichshain, Treptow und Tegel. Desgleichen dirigiert er die Schülerkonzerte in den einzelnen Bezirken.

In den Vereinigten Staaten ist ein ständiges Ansteigen der Verkaufsziffern der Musikinstrumente zu beobachten. So wurden 1936 für rund 7 Mill. Dollar Orchesterinstrumente verkauft gegenüber 2,12 Mill. Dollar im Jahre 1933. Im gleichen Jahre wurden 90 000 Klaviere abgesetzt (1933: 34 000). Der Verkauf von Musikpartituren ist um 345 v. H. gestiegen. Die Instrumentenindustrie schreibt, wohl nicht mit Unrecht, der Entwicklung des Rundfunks eine Ursache dieses Aufstieges zu, der Funk rege viele Hörer zum eigenen Musizieren an.

Das Chopin-Institut in Warschau, das die Herausgabe sämtlicher Werke Chopins unter der Leitung Paderewskis besorgte, hat es unternommen, ein vollständiges Verzeichnis aller Kompositionen Chopins anzulegen.

Die Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik veranstaltet ihre nächste Jahrestagung im Juni 1938 in London. Im Zusammenhang mit der Tagung wird in der Zeit vom 17.—23. Juni auch das nächstjährige internationale Musikfest der Gesellschaft in der englischen Hauptstadt abgehalten.

Die „Königin-Elisabeth-Musikerstiftung" in Brüssel (begründet von der Königin-Mutter von Bel-

gien, einer geborenen bayerischen Herzogin) wird im nächsten Jahr, am 19. Mai, einen Internationalen Wettbewerb für Pianisten abhalten. Die Teilnehmer müssen das 15. Lebensjahr vollendet und dürfen das 30. Lebensjahr noch nicht überschritten haben.

Unter Leitung des neu nach Kiel berufenen Kapellmeisters Paul Belker fand in Kiel als 1. Chorkonzert eine Aufführung von Verdis „Requiem" statt. Vor ausverkauftem Hause erlebten die Zuhörer eine hervorragende Aufführung dieses Werkes, an der in schöner Gemeinschaftsarbeit der Chor, das städtische Orchester und die Solisten (Tilla Briem, Guna Hammer, Thorhild Noval und Franz Stumpf) in gleicher Weise Anteil hatten.

Mit Konzerten in München und Haarlem hatte Prof. Heinrich Laber bemerkenswerte Erfolge. In München leitete er die Uraufführung des Volksoratoriums „Die ewige Flamme" von Georg Böttcher.

Die sudetendeutschen Künstler Maria Heller, Cembalo und Klavier, Alfred Wildner, Flöte, Willibald [illegible]uchner, Violine, Oskar [illegible], Bratsche, Emil Buchner, Cello, haben eine [illegible]ammermusikvereinigung gebildet, die sich die Pflege alter und neuer Kammermusik zur Aufgabe gestellt hat.

Die Zahl der Inhaber einer Konzertmiete konnte in Stettin für den Winter 1937/38 gegenüber der des Vorjahres verzwölffacht werden. Die Zahl der Platzmieter des Stadttheaters ist um 48% gestiegen.

Das Fehse-Quartett, welches erst kürzlich mit dem Musikpreis der Reichshauptstadt ausgezeichnet wurde, unternahm eine Konzertreise durch Rumänien, wo es zusammen mit Werken unserer klassischen Meister auch zeitgenössische wie Vonisch, Graener und Kaminski zur Aufführung brachte. Nach einer begeisterten Aufnahme seitens des deutschen und rumänischen Publikums wurde die Vereinigung nicht nur ausnahmslos in allen Städten für die kommende Saison wieder verpflichtet, sondern auch von rumänischen, österreichischen und deutschen Diplomaten zu Hauskonzerten eingeladen.

In Sofia wurde kürzlich der von der dortigen Beamtengenossenschaft erbaute größte Konzertsaal der Balkanhalbinsel eingeweiht. Der neue Saal „Bulgaria", der die für die Verhältnisse in Sofia und auf dem Balkan sehr hohe Zahl von 1400 Plätzen aufweist, wurde unter Berücksichtigung der neuesten Forschungsergebnisse des Instituts für Schwingungsforschung in Berlin über Akustik erbaut. Auch die Orgel ist das Werk einer deutschen Firma. Mit 72 Registern und fast 5000 Pfeifen von 1 Zentimeter bis 5 Meter Höhe gehört sie schon in die Reihe der großen Orgeln Europas. Anläßlich der Einweihung des Saales erklang zum ersten Male in Bulgarien eine Konzertorgel; das erste Stück, das auf ihr gespielt wurde, war eine Fuge von Bach, von der die Zuhörer tief ergriffen waren. Schon jetzt kann der Orgelmusik ein großer Erfolg in Bulgarien vorausgesagt werden.

An der Schlesischen Landesmusikschule in Breslau sind unter gleichzeitiger Gründung einer Gruppe des N. S. Deutschen Studentenbundes die Studierenden in die Deutsche Studentenschaft eingegliedert worden. Vorläufiger Studentenführer ist der ehemalige Kulturamtsleiter der Berliner Gaustudentenführung Karl Riebe.

Zum ersten Male seit Max Regers Zeiten vereinigten sich die Gemischten Chöre von Hildburghausen unter Musikdirektor Geuther und von Salzungen unter Musikdirektor Meininger mit dem Meininger Singverein unter C. M. Artz, Beethovens neunter Sinfonie einen wahrhaft prachtvollen Chor zu stellen.

Vor hundert Jahren, am 6. Januar 1838 wurde Max Bruch in Köln geboren. Der Komponist wurde vielfach für einen Juden gehalten, weil seine Bearbeitung des „Kol nidrei" eins seiner meistgespielten Werke war. Bruch ist reiner Arier, und sein Violinkonzert in g gehört mit Recht zu den Standardwerken der Gattung. Daneben verdient manche seiner Chorschöpfungen Beachtung.

In Guben fand eine Musikwoche statt, bei der Peter Raabe mit dem verstärkten Stadttheater-Orchester Schumanns vierte Sinfonie aufführte. Gertrude Ilse Tilsen spielte das Violinkonzert von Hermann Götz. Einen Abend bestritt der Gubener Oratorienverein unter Heinz Mende. Einen Kammermusikabend führte das Bruinier-Quartett durch.

Die Münchener Philharmoniker unter Sigmund von Hausegger unternehmen im Januar 1938 eine Gastspielreise nach Hamburg, Bremen, Kiel,

Hannover und Stuttgart. Im Herbst 1938 folgt eine weitere Gastspielreise nach Österreich, Ungarn und Italien. Daran anschließend werden die Münchener Philharmoniker zum erstenmal nach dem Krieg wieder in Berlin spielen.

Dem 12. Heft der „Stagma-Nachrichten" entnehmen wir folgende Tatsachen über den finanziellen Stand der „Stagma" im 4. Geschäftsjahr: Das Jahresaufkommen, das sich im Vorjahr (1935/36) auf 10 293 000 RM. belaufen hatte, ist in diesem Jahr (1936/37) auf 11 500 000 RM. gestiegen, Dies bedeutet ein Mehr an Bruttoeinnahmen von 1 207 000 RM. Die Unkosten betrugen 1935/36 2 815 000 RM., im Jahr 1936/37 2 870 004 RM. Das Nettoeinkommen der Stagma, das im Vorjahr 7 478 000 RM. betrug, ist auf 8 630 000 RM. gestiegen. Es stehen somit dem Vorjahr gegenüber 1 152 000 RM. mehr zur Verfügung. Es werden sich infolgedessen in den einzelnen Musikverwertungsgebieten die zu verrechnenden Gesamtbeträge für das letzte Geschäftsjahr entsprechend erhöhen. Auch die Zuwendungen für soziale und kulturelle Zwecke erhöhen sich entsprechend: der Versorgungskasse der Deutschen Komponisten, Textdichter und Musikverleger werden insgesamt 775 000 RM., dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda für besondere kulturelle und soziale Zwecke 250 000 RM. zufließen.

Bei dem von der italienischen Respighi-Stiftung ausgeschriebenen Wettbewerb für eine sinfonische Dichtung wurde keine der Einsendungen mit dem Preis ausgezeichnet. Mit je 1500 Lire wurden die Komponisten A. J. Cavagnino und L. Liviabella bedacht. Auch der 50 000 Lire betragende San Remo-Preis für ein Werk zur Verherrlichung des Imperiums wurde nicht verteilt.

Bei der Weihnachtsfeier des Reichs- und Preußischen Arbeitsministeriums wurden die Ansprachen von Reichsminister Franz Seldte und Staatssekretär Dr. Krohn umrahmt von musikalischen Darbietungen des Schulz-Fürstenberg-Quartetts.

Neue Werke

Der Reichsverband der Gemischten Chöre Deutschlands bringt ein neues Liederbuch unter dem Titel „Deutsche Chormusik" heraus; als Herausgeber zeichnen Dr. Walter Lott und der Musikausschuß des Reichsverbandes der gemischten Chöre.

Werner Trenkner hat eine „Kleine Festmusik" für Orchester vollendet, die im Dezember zur Uraufführung gelangt und im Verlage Ries & Erler erscheinen wird. Trenkners Variationen und Fuge über ein eigenes Thema kamen in diesem Jahre in Annaberg, Augsburg, Berlin, Breslau, Danzig, Dessau, Dresden, Erfurt, Frankfurt a. d. Oder, Heidelberg, Karlsruhe, Köln, Mannheim und Oldenburg zu Gehör.

Die Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft München brachte im Oktober eine „Woche junge deutsche Komponisten", in der u. a. in einem Kammermusikabend, 2 Kammerorchester-Konzerten und einem Chorkonzert Werke folgender Autoren zur Ur- oder Erstaufführung kamen: Cesar Bresgen, Fritz Büchtger, Helmut Degen, Hugo Distler, Gerhard Frommel, Max Gebhard, Wilhelm Maler, Herbert Napiersky, Ernst Pepping, Peter Pfitzner, Hermann Reutter, Hermann Simon, Wilhelm Twittenhoff, Gerhard von Westerman.

Der Reichssender Leipzig brachte das „Quintett c-Moll" von Hermann Blume (Berlin) zu Gehör. Es spielte die Dresdener Bläserkammermusikvereinigung Paul Scheffel (Flöte), Karl Lüddeke (Oboe), Arthur Richter (Klarinette), Max Zimolong (Horn), A. Gottschald (Fagott).

Im Auftrage der Reichsmusikkammer und in Arbeitsgemeinschaft mit der Chorleitung Hamburg des Reichsverbandes der Gemischten Chöre Deutschlands wird Otto Tenne ein „Niederdeutsches Singebuch" herausgeben, in dem das Liedgut des niederdeutschen Lebensraumes gesammelt wird. Alle niederdeutschen Komponisten sind aufgefordert worden, hoch- und plattdeutsche Liedsätze für gemischten Chor an die Vereinigung Niederdeutscher in Hamburg einzusenden.

Nachdem das Chorwerk „Das deutsche Gebet" von Erich Lauer, das am 23. Februar 1937 als Reichssendung der SA zum Todestag Horst Wessels zur Aufführung kam, bisher in rund 400 weiteren Feierstunden erklungen ist, konnte die Musik in einer neuen Auflage erscheinen. Die Uraufführung des Werkes fand im Juni 1936 anläßlich der Reichstagung der NS.-Kulturgemeinde in München und in Anwesenheit Alfred Rosenbergs statt.

Rundfunk

Im Breslauer Sender gelangte ein neues Werk von Karl Hasse: Toccata, Adagio und Fuge op. 55 durch die Breslauer Pianistin Hanna Horn zur Uraufführung.

Heinz Matthéi wurde auf Grund seines Erfolges bei der Dezemberaufführung der h-Moll-Messe in Brüssel von „La maison d'Art, Brüssel" zu einem Liederabend in der kommenden Saison eingeladen.
Robert Hegers Orchesterwerk „Ernstes Präludium und heitere Fuge" hatte bei der Aufführung in

Lübeck unter Leitung von Heinz Dressel einen durchschlagenden Erfolg.

Das Klavierkonzert Werk 23 von Kurt Budde gelangte im Reichssender Berlin zur Uraufführung. Solist war Prof. Rudolf Schmidt, Dirigent Heinrich Steiner.

Aus der Hundertjahrfeier des Concertgebouws in Amsterdam übertrug der Sender Hilversum zwei Duette aus Paul Hindemiths Oper „Mathis der Maler" unter Leitung des Komponisten.

Der Reichssender Leipzig kann in diesem Monat eine künstlerische Großtat vollenden: In den Jahren 1931 bis 1937 hat er alle 200 Bach-Kantaten zur Aufführung gebracht. Mehrere deutsche Sender übernahmen die regelmäßigen Sendungen, zahlreiche Kantaten Johann Sebastian Bachs wurden durch diese Sendung überhaupt erst allgemein bekannt. Die Konzerte wurden von dem Thomaskantor Karl Straube geleitet, der Thomanerchor, das Gewandhausorchester und viele Solisten wirkten mit und sorgten für würdige und künstlerisch hochwertige Darbietung.

Einer Meldung aus Frankreich zufolge soll der ungarische Komponist Bela Bartok die Übertragung seiner Werke durch die deutschen und italienischen Rundfunksender untersagt haben. Falls sich diese Nachricht bestätigen sollte, wären Folgerungen für die Berücksichtigung des Schaffens von Bartok bei uns unausbleiblich.

Emil Seiler, Solobratscher im Großen Orchester des Deutschlandsenders, spielte die Uraufführung der Bratschen-Sonate Werk 73 von Bruno Stürmer.

Deutsche Musik im Ausland

Johanna Egli, die Berliner Altistin, wurde vom deutschen Botschafter in Paris empfangen und ihr erster Liederabend mit Liedern von Reger, Pfitzner, Hausegger, Trunk und Zilcher gestaltete sich zu einem großen Erfolg.

Die Kölner Oper setzte ihre seit Jahren üblichen Gastspiele auf Einladung der Stadtverwaltung Luxemburg fort. Sie brachte diesmal zur Aufführung Richard Wagners „Walküre" und Lortzings „Zar und Zimmermann". Die Aufführung der „Walküre" hatte insofern besonderes Interesse, als sie die erste Wiedergabe des Werkes in Luxemburg war. Die Aufführung ging in der Kölner Inszenierung von Generalintendant Spring vor sich, der eine den Entwürfen von Alf Björn entsprechende Szenerie für die Luxemburger Bühnenverhältnisse schaffen ließ.

Auf dem Gebiete der Musik hat die Jury der

Pariser Weltausstellung folgenden bei der Deutschen Kulturwoche beteiligten Persönlichkeiten und Körperschaften den „Grand Prix" zuerkannt: Staatsrat Dr. Furtwängler für seine Ausdeutungen der 9. Sinfonie und der „Walküre" und an Generalintendant Staatsrat Heinz Tietjen als künstlerischen Oberleiter der Aufführungen der Staatsoper Berlin und Regisseur dreier Opernwerke. Zwei Große Preise werden an Frau Winifred Wagner für die Bayreuther Festspiele überreicht, in deren Besetzung die „Walküre" in Paris gegeben wurde. Ferner erhielt der Technische Dienst der Berliner Staatsoper durch die Zuerkennung des Großen Preises an seinen technischen Oberleiter, Prof. Rudolf Klein, eine besondere Anerkennung. Der Staatsoper Berlin in ihrer Gesamtheit sowie der Staatskapelle wurde der Große Preis ebenfalls zugesprochen. Das Philharmonische Orchester Berlin und der Kittelsche Chor erwarben sich die gleiche Auszeichnung. In der Gruppe Tanzveranstaltungen fiel der Große Preis an die Tanzgruppe des Deutschen Opernhauses und an die Tanzgruppe Günther (München). Außerdem erhalten Ehrenurkunden die Dirigenten Staatsoperndirektor Prof. Clemens Krauß, Karl Elmendorff und Prof. Bruno Kittel; die Bühnenbildner Prof. Emil Prätorius und der inzwischen verstorbene Leo Pasetti, dessen Erben das Dokument übermittelt wird. Mit dem gleichen Preis wurden Kammersänger Heinrich Schlusnus und der Kölner Männergesangverein ausgezeichnet. Die Goldene Denkmünze wurde Prof. Eugen Papst, dem Leiter des Kölner Männergesangvereins, verliehen, die Silberne Denkmünze dem Tänzer Harald Kreutzberg. — Auch der deutsche Instrumentenbau erhielt mehrere Große Preise, über die wir noch berichten werden. Mit dem gleichen Preis wurde die Notenschreibmaschine ausgezeichnet.

Im Stadthaussaal zu Winterthur fand das zweite diesjährige Austauschkonzert Deutschland-Schweiz statt. Es kamen ausschließlich Werke jüngerer deutscher Komponisten zu Gehör, und zwar Paul Höffer mit seinem „Festlichen Vorspiel", Hel-

muth Degen mit drei Sätzen für Streichorchester und den Orchestervariationen über ein Geusenlied und Hans Chemin-Petit mit seiner Sinfonie in a-Moll. Die Leitung hatte Herbert Albert, der Generalmusikdirektor der Württembergischen Staatstheater, Stuttgart.

In der Bukarester Oper wurde „Fidelio" unter Leitung von Klaus Nettstraeter mit beispiellosem Erfolg aufgeführt. Es wirkten mit Gertrud Rünger (Berlin) und Hans Sattler (Hamburg).

Personalien

Der Münchner Cellist Joseph Michels hatte mit einem Konzert in Witten a. d. Ruhr einen starken Erfolg. Das Programm enthielt neben einer Sonate von Beethoven die Solosuite in G-Dur von J. S. Bach.

Professor Hanns Schindler-Würzburg ist von seiner 7. Konzert- und Vortragsreise nach Schweden zurückgekehrt. Bei 6 Konzerten, darunter in Stockholm, war er Orgelsolist des Dresdener Kreuzchores, der sich eben auf einer Skandinavienfahrt befand. Einer musikalischen Feierstunde in Stockholm wohnte der Reichsstatthalter Ritter von Epp neben dem deutschen Gesandten Prinz zu Wied bei.

Herbert von Karajan, Aachen, ist vom Concert-Gebouw-Orchester in Amsterdam eingeladen worden, ein großes Sinfoniekonzert dort zu dirigieren.

Reinhard Wolf, Solobratschist des Berliner Philharmonischen Orchesters, spielte auf der Tournee der Berliner Philharmoniker durch Deutschland und Italien Viola d'Amore Konzerte von Karl Stamitz und Ariosti mit ungewöhnlichem Erfolg bei Publikum und Presse in Halle, Ludwigshafen, Neapel, Genua, Mailand und Innsbruck.

Wilhelm Backhaus, der kürzlich in Mailand, Warschau und Wien mit großem Erfolg konzertiert hat, wird sich im Juni kommenden Jahres nach Buenos Aires begeben, wo er Beethoven an sechs Abenden spielt. Im Anschluß daran wird sich der Künstler auf eine Konzertreise durch Argentinien, Brasilien, Chile und Uruguay begeben.

Der als Komponist bestens bekannte Jón Leifs wurde einstimmig zum Präsidenten des „Isländischen Kulturrats für Internationalen Austausch" gewählt.

Wolfgang Brugger wurde für Frühjahr zu einer Reihe von Konzerten nach Süddeutschland, u. a. München verpflichtet. Im Dezember wirkte er bei zwei Konzertnachmittagen mit, die Frau Emmi Göring in Karinhall veranstaltete.

Das neugegründete Grenzlandorchester in Ratibor verpflichtete als Konzertmeister den Geiger Hans Habich aus der Meisterklasse von Prof. Wilhelm Stroß an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München.

Kapellmeister Erich Riede wurde auf Grund seines erfolgreichen Dirigierens von Verdis „Falstaff" in Bochum und des Gastdirigierens in Dortmund mit Webers „Freischütz" von Intendant Hoenselaers als musikalischer Oberleiter des Stadttheaters Dortmund mit Wirkung von Herbst 1938 an verpflichtet.

Als Nachfolger von Hans Rosbaud wurde Otto Frickhöffer zum musikalischen Leiter des Reichssender Frankfurt a. M. berufen.

Todesnachrichten

In Rom starb der 1872 in Neapel geborene, sehr erfolgreiche Kapellmeister Edoardo Vitale, der sich besonders durch den Einsatz für Wagners Werke, zu einer Zeit, als sie in Italien noch sehr umstritten waren, einen Namen gemacht hat. Er war ständiger Besucher in Bayreuth und dirigierte u. a. im Winter 1913/14 als erster in Rom den „Parsifal".

Der Musikalienverleger Richard Litolff ist am 2. Weihnachtstag kurz nach Eintritt in sein 70. Lebensjahr verstorben.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Kunstpflege im heutigen Italien

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt a. M.

Während die Werbearbeit im vorfaschistischen Italien den Genuß südländischen Volkslebens und landschaftlicher Schönheiten empfahl, durch Hinweise auf bauliche, bildnerische und malerische Denkwürdigkeiten lockte und die Schätze jahrhundertelangen Sammeleifers pries, ist dem heutigen Italien die Wirkung seiner ursprünglichsten, bluthaftesten Kunstbegabung noch entscheidender bewußt geworden als ehedem: die Musik. Sie drängt sich dem musikbegeisterten Italienfahrer bis in die kleinsten Dörfer der Apenninen meist in ganz neuartiger Form auf. Nun liegt es im Wesen des Faschismus, in die „Aufbau"-Arbeit alle tragfähigen Fundamente miteinzubeziehen, organisch vorzugehen und auch auf kulturellem Gebiet den Erfolg danach zu bemessen, wieweit das Geschaffene lebensfähig ist. Leider erstreckt sich die Kenntnis des Auslandes vorwiegend auf die politischen Leistungen des Imperiums, während über die großzügige italienische Kulturpolitik nur Ungenügendes bekannt ist. Wir aber haben bei der engen freundschaftlichen Zusammenarbeit unserer beiden Staaten besonderen Anlaß, in den inneren Wandlungen jenseits der Alpen zu erkennen, wieviel verwandte Vorgänge uns verbinden!

Das Jahr 1898 brachte für die italienische Theatergeschichte eine wichtige Maßnahme, die die neuere Entwicklung in künstlerischer Hinsicht günstig beeinflußte. Die Mailänder Scala schüttelte das jahrhundertelang währende Joch gewinnsüchtiger Impressarios ab. Toscanini gab den Anstoß dazu. Wenn auch das Theater durch seine Abhängigkeit von der Stadt eine Kette von Prozessen und Zuschußsperrungen zu bestehen hatte, so war die Zunahme der Konzertsäle (Mailand, Turin, Rom) eine segensreiche Folge dieser Tat; anderseits ein lebendiger, fortschrittsfreudiger Schaffenseifer in den Musikschulen. Bei dem starken mimischen Ausdrucksbedürfnis und der südlichen Erregungsfähigkeit versteht es sich, daß sich an der Vorzugsstellung des Theaters bis heute nichts geändert hat. Und doch ist dank faschistischer Kulturpolitik eins grundsätzlich geregelt worden: die Segnungen von Bühne und Podium sind Vorrecht des ganzen italienischen Volkes! Wie wirkt sich das am Beispiel der für die Laufbahn eines Künstlers und das Schicksal eines Werkes auch heute noch maßgeblichen Scala aus?

Die 1921 durch Albertini vollzogene Umgestaltung der alten Bühne (Kuppel, Rundhorizont, Einbau eines beweglichen Orchesterpodiums) steigerte die künstlerischen Möglichkeiten und schuf durch Wegnahme des Proszeniums 800 neue Sitzplätze. Nun hat der Faschismus die Stadt als endgültigen Eigentümer und den „Ente Autonomo del Teatro alla Scala" als Verwaltungsausschuß eingesetzt, dessen Präsident von dem Chef der Regierung ernannt wird. Entzückte diese Kunststätte früher eine bevorzugte Schicht, so ermöglichen heute Vorstellungen mit volkstümlichen Preisen und Aufführungen, die nur dem Dopolavoro gelten, ein Einströmen der Arbeiterklassen. Groß ist die Reihe der nach Toscanini dort tätigen Dirigenten mit Namen wie Guarnieri, de Sabata, Marinuzzi, Del Campo u. a. Der von Toscanini eingeführte Grundsatz, mehrere Kapellmeister

gleichzeitig zu beschäftigen, wurde bewußt beibehalten, um eine Entlastung des einzelnen und eine präzise Einstudierung der Werke zu sichern, außerdem verschiedenste Temperamente zur Verfügung zu haben und Karrieren zu erleichtern. Die nach strenger Auslese ausgewählten 100 Mann des Orchesters werden nach jeder Spielzeit wieder neueingestellt, doch versucht der Ausschuß seit geraumer Zeit, eine „ständige" Zusammensetzung zu verwirklichen. Stolz der Bühne ist die 125 Jahre alte Ballettschule, aus der eine Fanny Elßler, eine Cucchi und viele andere hervorgegangen sind. Eine Neuerung des „Ente" ist die Abhaltung von Sinfoniekonzerten während der Fastenzeit, in denen das weltberühmte Scalaorchester den ungeheuren Besuchermassen im volkstümlichen Rahmen zugute kommen soll.
Eine ähnliche Kulturmission wie die Scala erfüllt das Teatro Reale dell'Opera in Rom, das durch den Namen Pietro Mascagnis für das internationale Opernschaffen bahnbrechend wurde und heute auch der deutschen Oper breiten Anteil gewährt. Nur wenige Bewunderer der Mediceer Kostbarkeiten in Florenz nehmen im allgemeinen das aus alter Tradition erblühte Teatro Comunale wahr. Eine ausgezeichnet arbeitende Verwaltungskörperschaft hat baulich und im Spielbetrieb so Vorzügliches daraus werden lassen, daß der Staat auch hier die eigne lebensfähige Initiative unangetastet läßt. Daneben findet der Opernfreund eine Fülle von schmuckvollen Theatern, die auch schon vor der politischen Einigung von kleinen Landesfürsten eine opfervolle Pflege erfuhren. Da ist das Regio in Turin, San Carlo in Neapel, wo einst Rossini, Bellini und Donizetti das Licht der Rampe erblickten, das Comunale in Bologna, wo Wagner in Italien einzog, das Teatro Fenice in Venedig, das Teatro Alighieri in Ravenna u. v. a. Außerdem bestehen leistungsfähige Theatergründungen aus jüngerer Zeit in Bari, Palermo und Catania. Verkennen wir daneben nicht die Opernbegeisterung der Provinz, wo ja gar die Gondolieri, die Fischfänger und Obstverkäufer sangesfroh mit den volkstümlichen Kollegen von der Bühne wetteifern! Die Regierung tut alles, um dem großen gemeindlichen Opfersinn für die Sache des Theaters zum Erfolg zu verhelfen. Ancona, Perugia, Fiume, Syrakus, Traviso sind nur einige Namen der langen Reihe, in der das lombardische Busseto auch ohne Verdi durch seine musik- und kritikbegabten Einwohner bekanntgeworden wäre. Kein Geringerer als Toscanini dirigierte dort vor einiger Zeit Festaufführungen!
Unter der Heiterkeit des südlichen Himmels und dem betörenden Reiz der sommerlichen Natur lockte es den Mittelmeerbewohner in den warmen Monaten schon seit undenklichen Zeiten zum daseinsfrohen Tummeln hinaus auf die freien Plätze bei Dorf und Stadt, am farbigen Schauspiel eines Volksfestes teilzunehmen, sich selbst als Mime und Akteur zu fühlen. Es ist das Wohlgefühl jener einzigartigen Verwandlung, die auch der einfachste Südländer unter der Einwirkung von Musik erlebt, die hinausdrängt in die Gebärde, in die Bewegung, wo auch immer sie ihn packt, ob auf der Galerie des Theaters, im erregenden Taumel der Massen oder im wiegenden Rhythmus einer Ständchenmusik. Diese psychologische Tatsache hat auch die Regierung in ihrem 1925 ins Leben gerufenen Riesenunternehmen, dem Opera Nazionale Dopolavoro (O. N. D.) auszunutzen gewußt. Denn unter den drei großen Kategorien, denen die

Tätigkeit dieser faschistischen Organisation gilt, sorgt neben der sozialen Wohlfahrtspflege und der körperlichen Ertüchtigung das Amt für kulturelle Erziehung auf vielseitigste Weise für künstlerische Aktivierung der Massen. Unter den im Bolletino mensile aufgeführten Einzelgebieten des O. N. D. lesen wir „Movimento Filodrammatico". Nach Artikel 1 seines Statuts verfolgt diese Abteilung das Ziel, mit Hilfe der dramatischen Kunst die Erziehung und Kultur des arbeitenden Volksgenossen zu heben und seine Freizeit nutzbringend auszufüllen. In besonderen Diskussionsabenden, Leseproben, Ausstellungen, Deklamations- und Schauspielstudios wird der werktätige Theaterliebhaber für das Leben auf der Bühne geschult. Vorbesprechungen und Besuche von Aufführungen machen ihn kritikfähig für die eigenen Versuche. Neben dieser Organisation trägt eine jährlich wachsende Zahl von belehrenden Veröffentlichungen zur Vervollkommnung der Liebhaberbühne auch in kleinsten Dörfern bei. Junge Dichter erhalten durch die Filodrammatiker neuartige Aufgaben. Ganz eigenartig sind die Wandertheater der faschistischen Organisation. Kein Schmierentheater im Stil mittelalterlicher Komödianten, sondern erstklassige Künstler ziehen hier durchs Land und spielen in großen Zelten oder auf geräumigen Gerüstbühnen unter der Devise „Carro di Tespi" O. N. D. (Thespiskarren). So reift nach feinsinnig verwirklichtem Plan der Kulturzentrale der Kunstinstinkt und Gestaltungstrieb des ganzen Volkes. Periodisch veranstaltete Aufführungen der filodramatischen Gemeinschaft geben dann auch den Mitgliedern Gelegenheit, sich als Dilettanten mit sprudelnder mimischer Gestaltungsfreude auf der Bühne zu bewähren. Preise belohnen die überragendsten Leistungen.

An bevorzugter Stelle unter den Arbeitsgruppen des großen Kulturwerkes steht die Musik, die nun einmal zu den Lebenselementen des Italieners gehört. Mit jährlich wachsender Teilnehmerzahl bis in die kleinen sizilianischen Ortsgruppen hinein wird die Ansicht bestätigt, die in der 1926 ausgegebenen Parole für das movimento musicale ausgesprochen wurde: „L'O. N. D., consapevole della grande importanza che l'arte musicale ha nell'educazione e nell'elevazione spirituale delle masse lavoratrici, verso la fine del maggio del 1926, stabili di nominare la Commissione Centrale per la Musica affidantole la cura d'integrare l'attivita della Direzione Generale dell'O. N. D. con lo sviluppo di un proficuo lavoro di coordinamento di tutte le varie sparse attivita locali . . ." (Überzeugt von der großen Bedeutung, welche die Musik für die Erziehung und geistige Hebung der Arbeiter hat, bestimmte L'O. N. D. gegen Ende Mai 1926, die Zentralkommission für Musik zu ernennen, die mit der Aufgabe betraut wurde, die Tätigkeit der Generaldirektion des O. N. D. miteinzubeziehen, erweitert durch die fruchtbringende Arbeit im Zusammenwirken aller örtlichen Tätigkeitsgebiete.)

Nach genau festgelegtem Jahresprogramm werden alle Schichten in ihren Gemeinschaften und Betrieben für die verschiedenen Zweige der Musik interessiert und gewonnen. Die bereits 1927 geplante „Scuola prattica" für Gemeinschaftsgesang, Kunst- und Volksinstrumente (Mandolinen) jeder Art hat Richtlinien ausgearbeitet, die alle Einrichtungen ähnlicher Art regeln, die im Laufe der Jahre dem Arbeiter der Faust und Stirn dienen. Die Commissariate überwachen die Lehrbeauftragten und führen Be-

gabungen, die sich unter den Musikbeflissenen hervortun, einem ernsten künstlerischen Studium zu, etwa in den staatlichen Konservatorien in Rom, Mailand, Florenz, Neapel, Palermo oder Parma. Der Staat scheut keine Geldmittel, um ein kraftvolles Gedeihen des Volksbildungswerkes zu sichern! Hat doch der Faschismus mit der ihm eignen Energie aus einem Fehlbetrag von 15700 Millionen im Finanzjahr 1921/22 einen Einnahmeüberschuß von 2268 Millionen im Jahre 1925/26 werden lassen! Die gleiche Tatkraft tritt beim Aufbau des O. N. D. in Erscheinung, wenn wir uns der Raumbeschränkung wegen absichtlich mit den charakteristischen Zahlen aus den Anfängen der Entwicklung befassen: In Rom betrug die Zahl der eingeschriebenen Mitglieder

1926: 6000
1927: 34000
1928: 55000

Darauf verteilten sich 1927 125 Gruppen, 1928 314 Gruppen von O. N. D.-Gemeinschaften. Der Anstieg im Reich betrug 1927 538337 Eintragungen gegenüber 280584 im Jahre 1926.

Die nächstliegende Folge dieser volkstümlichen musikalischen Schulung war, daß sich neben den bereits vorhandenen volkswichtigen Musikkapellen und Stadtorchestern neue bildeten, die auch in ganz kleinen Städten der Abruzzen, Apuliens und Siziliens mit bescheidenen Mitteln und großer Begeisterung eine künstlerische Rolle spielen. Manche von ihnen ziehen mit Opernmelodien und bodenständiger Musik von Dorf zu Dorf. Eine Blüte des Volksgesanges ist dank der faschistischen Initiative eingekehrt. Aus Arbeitern, Handwerkern und Kleinbürgern erwachsen immer neue Vereinigungen, unter denen die Canterini Romagnoli in Pratello und die Stefano Tempia in Turin schon namhaft geworden sind. Sie nutzen die erfolgreiche Wiederbelebung, die das Volkslied seit dem Weltkrieg unter Einsatz führender Jungkomponisten erfahren hat. Ein lang erwartetes Ereignis bildet dann der jährliche Concorso nazionale corale, wo das Können nach gestellten Aufgaben in verschiedenem Schwierigkeitsgrad von Palestrina bis zu den Jüngsten ins Treffen geführt wird. Die Entscheidung obliegt der Commissione Centrale per la musica dell'O. N. D., die mit Liresummen, Medaillen und Diplomen prämiiert. Leider hatten schon im Vorkriegsjahrzehnt die Volksfeste allwärts im Lande an Originalität eingebüßt! Neue Tanzeinflüsse machten sich fälschend geltend, und Kostüme wurden entsprechend dem Rückgang der Trachten seltener. Da knüpft nun ähnlich unserem „Volkstum und Heimat" das Commissariat für Cori regionali in costume tradizionale wieder an. Diese volkskundlichen Bestrebungen werden unter der Bezeichnung „folklore" zusammengefaßt. Man hält darauf, daß bei Veranstaltungen des O. N. D. und regionalen Festen die überlieferten Kostüme zur Schau gelangen und das auch bei den jährlichen Chortreffen. Mit diesem Wiederaufleben urtümlichen Brauchtums geht auch eine Erneuerung und Verjüngung im klassischen und Kostümtanz Hand in Hand. Besinnung auf den wahren Volkscharakter steckt in diesen Veranstaltungen, wie wir aus den Grundsätzen der entsprechenden Abteilungen entnehmen: „Tali danze, artisticamente perfette e moralmente perfette,

produrremo una sana reazione nel nostro popolo, contro le degenerazioni dei balli stranieri, che oggi costituiscomo il pervertimento della nostra gioventu.“ (Solche künstlerisch vollkommen und moralisch einwandfreien Tänze erzeugen eine gesunde Reaktion in unserem Volke gegen die Entartung durch die fremden Tänze, die heute einen Umschwung in unserer Jugend bewirkt haben.)

Wer an hohen Festtagen in den italienischen Domen oder den römischen Patriarchalbasiliken der jahrhundertealten Kirchenmusik ergriffen gelauscht hat, weiß, daß das ein unbestrittenes Vorrecht Italiens geblieben ist. Viel jünger ist das Konzertleben! Vor knapp 50 Jahren gründeten Pinelli die „Societa Romana", Vesella die „Banda comunale" und der rührige Graf von San Martini die „Accademia di Santa Cecilia" mit ihrem 100 Mann starken Augusteo-Orchester und dem aus 300 „himmlischen Stimmen" bestehenden Chor. Wie wir es vom Theater her kennen, werden auch die Konzerte unter Molinari (1912) vor den 3000 Hörern im Augusteo durch niedrige Preise zu gemeinnützigen Veranstaltungen. Hier sind zuweilen auch die Spitzenorchester aus Neuyork, Berlin, Budapest u. a. zu Gast. In der Kammermusik genießen die je 20 Konzerte der Santa Cecilia und der Accademia Filarmonica Ansehen. Neben den bereits erwähnten Mailänder Konzerten und den von der italienischen Musikzentrale in allen Städten eifrig geförderten Sinfonie- und Kammermusikvereinigungen ist das erst kurz bestehende Florentiner Orchester unter Vittorio Gui großen Aufgaben entgegengereift. Für ausübende Künstler gilt es als Auszeichnung, im schmucken Konzertsaal des Palazzo Chigi-Saracini in Siena zu musizieren. Die Einnahmen dieser Konzertgesellschaft fließen Wohltätigkeitsanstalten zu.

Auch die faschistische Kulturführung ist von der Wichtigkeit der Rahmenwirkung überzeugt. Welch unvergeßlichen Eindruck hinterlassen da die Aufführungen griechischer Trauerspiele in der Übersetzung von Romagnoli, die unter Ausschmückung durch zeitgenössische Musik von Mulè (Rom) und Pizetti (Mailand) in den griechischen Theaterruinen von Syrakus, Paestum oder Taormina stattfinden! Dazu die Freilicht-Opernaufführungen vor 20000 Zuschauern in der Diokletian-Arena in Verona oder die stimmungsvollen Sommerabendkonzerte des Augusteo-Orchesters in der lauschigen Maxentius-Basilika in Rom!

Wie man nun mit allen Kräften auf die Erziehung einer verständnisvollen Hörerschaft und Förderung der ausübenden Künstler bedacht ist, so geschieht heute schon vieles, um den Schaffenseifer der jungen Generation zu sichern und zu steigern, die (als „Avanguardisti" beispielsweise) neben den längst bekannten Namen Zandonai, Casella, Malipiero, Respighi u. a. in die Öffentlichkeit dringen. Der seit 1933 alle zwei Jahre stattfindende „Florentinische musikalische Mai" und die Musikfeste in Venedig (seit 1931) sind für die internationale Musikwelt wichtige Ereignisse geworden! Ausschließlich für das junge Schaffen veranstaltet die „Sindicata Musicisti" die „Mostre", das sind Konzerte, in denen die größten Konzertgemeinschaften ihre Dirigenten, Orchester und Säle dem Sindicat zur Verfügung stellen und die Aufführung von durchschnittlich 50 Kammermusikwerken und 7 Orchesterkompositionen ermöglichen.

Man könnte die Reihe der von der italienischen Kulturpolitik aufgegriffenen Maßnahmen beliebig fortsetzen, ohne indes etwas von dem Eindruck zu ändern, daß jenseits der Alpen ein reales, kulturerwecktes und traditionsbewußtes Volk einen ruhmwürdigen Staat gestaltet unter planvoller Führung und unbeugsamem Willen, der gekennzeichnet ist durch: Attività!

Die künstlerische Gestaltung im Rundfunk

Von Kurt Schlenger, Königsberg i. Pr.

Auf den ersten Blick scheint sich das Problem „Künstlerische Gestaltung im Rundfunk" wohl mit dem Problem „Künstlerische Gestaltung bei direkter Darbietung" zu decken, denn schließlich ist die vollendete künstlerische Darbietung als solche hier wie dort dieselbe. Nun hat aber ein ständig mit dem Rundfunk in Verbindung gebrachter Begriff eine unheilvolle Verwirrung angestiftet, und zwar derjenige der sogenannten „Mikrophoneignung". Ursächlich hängt er mit den Mängeln bei älteren Mikrophontypen wie etwa beim Reisz-Mikrophon, dem Ahnen der heutigen Mikrophone in den Anfangszeiten des Rundfunks, zusammen. Das Reisz-Mikrophon mit seiner ausgesprochen frequenzabhängigen Richtwirkung (d. h. es werden bei verschiedenen Einfallswinkeln hohe Schwingungsgebiete von 1000 Hz ab bevorzugt bzw. benachteiligt[1]) und seiner Neigung zu nichtlinearen Verzerrungen ist von verschiedenen Typen abgelöst worden und hat in dem seit 1936 im deutschen Rundfunk verwendeten „Nierenmikrophon"[2]) einen Nachfolger erhalten, dem diese Mängel nicht mehr anhaften und der als ein großer Fortschritt auf dem Gebiete der akustischen Wandler anzusehen ist. Aus den Zeiten des Reisz-Mikrophons hat sich nun die unheilvolle Vorstellung erhalten, daß z. B. Sänger oder Sängerinnen mit sogenannter kleiner Stimme und möglichst geringer dynamischer Ausweitungsmöglichkeit als besonders mikrophongeeignet anzusehen sind. Ebenso wurden bestimmte Instrumente wie etwa die Holzblasinstrumente als rundfunkgeeignet bezeichnet, während das Klavier bzw. der Flügel u. a. mit dem schlechtesten Prädikat in dieser Beziehung bedacht wurden. Also: das Mikrophon bzw. seine damalige Unvollkommenheit diktierte die künstlerische Gestaltung! Mit der allmählichen Entwicklung des gesamten Rundfunkwesens, vor allem aber der Technik, vollzog oder vielmehr vollzieht sich eine Wandlung dahingehend, daß *die Rundfunksendungen unter Zugrundelegung eines natürlichen Musizierens eingerichtet werden*; „eingerichtet" insofern, als Wahl des Raumes, Aufstellung der Mikrophone und Schallquellen und schließlich die Aussteuerung der Sendung in der Regiezelle eigengesetzlich der eigentlichen künstlerischen Leistung gegenüberstehen. Diese Eigengesetzlichkeit muß sich aber dem Werk als solchem unterordnen.

Daß sich fruchtbare Wechselbeziehungen zwischen der Betrachtung des direkten und

[1]) Näheres über Mikrophone: H. J. von Braunmühl und W. Weber: „Einführung in die angewandte Akustik", S. 26ff., Lpzg. 1936.

[2]) Mikrophone mit nierenförmiger Richtcharakteristik, Näheres s. „Funk" 1937, Heft 22 und 23.

indirekten Musizierens ergeben, dürfte jeder bestätigen, der durch Abhören seiner eigenen Darbietung von einer Wachsplatte oder dergleichen objektiv seiner Leistung gegenübergestellt worden ist. Wenn der Verfasser zu dem Problem der künstlerischen Leistung im Rundfunk Stellung nimmt, so glaubt er es deshalb tun zu können, weil ihm sowohl einerseits das Musizieren vor dem Mikrophon, anderseits aber auch als Tonmeister die Gesetze der Übertragung durch die Praxis vertraut sind. Grundlegend sei folgendes festgestellt: Der Hörer am Lautsprecher hört einohrig, also nicht räumlich, außerdem ist ihm jeder optische Eindruck versagt. Dieses einohrige Hören ist dadurch bedingt, daß das gesamte Klangbild — sei es auch durch mehrere Mikrophone aufgefangen — über einen Übertragungsweg bzw. Sender in den Äther gegeben wird. Wohl gibt es stereo-akustische Übertragungen, wobei zwei Mikrophone in Ohrabstand aufgestellt werden und dann jedes dieser beiden Mikrophone einem Sender einschließlich Übertragungs- und Verstärkerweg zugeordnet wird. Diese Einrichtung vermittelt einen räumlichen Klangeindruck, ist jedoch aus wirtschaftlichen Gründen nicht zu einer für den allgemeinen Sendebetrieb auswertbaren Möglichkeit geworden. Der Hörer am Lautsprecher nimmt also das Klangbild weniger differenziert auf als der direkt Zuhörende; letzterer glaubt ja tatsächlich oft noch etwas zu hören, was er in Wirklichkeit nur sieht, wie etwa Pianissimostellen der Streicher. Aus diesen Tatsachen heraus erfordert der Rundfunk ein möglichst klares, ausgeglichenes Klangbild. Vorausgeschickt sei jedoch, daß diese Ausgeglichenheit nicht mit einer Herabminderung der Originaldynamik zu einem gleichmäßigen Mezzoforte identisch ist.

Wohl der einschneidendste Unterschied zwischen dem direkt vor den Zuhörern Musizierenden und dem Musiker vor dem Mikrophon ist der, daß letzterer keinen unbedingten Einfluß auf die Dynamik hat; zweifellos eine Tatsache, die für den Ausübenden ein gewisses Gefühl der Unruhe mit sich bringen kann. Die Regelung der äußeren Dynamik liegt in den Händen des Tonmeisters, ebenso die akustische Einrichtung der Sendung wie etwa die Aufstellung des Mikrophons und der Ausübenden. Dagegen bleibt die innere Dynamik, das Abgleichen der Stärkegrade der einzelnen Instrumente gegeneinander etwa bei einer Kammermusik u. dgl. bei den Ausübenden, wenn auch der Tonmeister entscheidend beraten muß.

Nun wundern sich die Mitwirkenden oft beim Abhören einer Wachsplatte darüber, daß die von ihnen gespielte Dynamik nicht auch entsprechend von der Platte zu hören ist. Handelt es sich dabei um auffälliges Abdrehen einer Steigerung oder aber um ein plötzliches Heben einer Pianissimostelle, so liegt ein eindeutiger Fehler in der Aussteuerung vor. Dagegen ist ein gewisses Komprimieren großer dynamischer Steigerungen durch vorsorgliche Verminderung der Lautstärke zu Beginn der Steigerung bzw. ein vorsorgliches Nachregulieren vor Erreichen des Pianissimo nötig[3]). Wenn man bei direkten Darbietungen, z. B. bei einem Konzert mit Orchester, Solisten, Chor u. ä., mit einer Dynamik von 1 : 1000 rechnen kann, so wird bei der Aussteuerung von Rund-

[3]) Vgl. H. J. von Braunmühl: „Fernübertragung von Schall auf drahtlosem Wege", § 12 Tätigkeit des Tonmeisters; Handb. d. Experimentalphysik, Bd. 17, III, Lpzg. 1934.

funksendungen ein Verhältnis von kleinster zu größter Nutzlautstärke wie 1 : 100 angestrebt. Dieses Verhältnis ist dadurch gegeben, daß bei einer Überschreitung dieser Grenzen nach oben eine unzulässige Übersteuerung der Senderöhren auftritt und bei Unterschreitung die Störgeräusche des elektrischen Aggregats die Nutzlautstärke überwiegen.

Es ist im Rundfunk also eine unlösliche Ehe zwischen Kunst und Technik geschlossen, und zwar nicht nur in dem Sinne, daß der Übertragungs- und Verstärkungsweg als solcher benutzt wird. Darüber hinaus erfolgt ein recht tiefer Eingriff in das dynamische Geschehen. In der Praxis zeigt es sich, daß eine günstige akustische Aufstellung der Klangquellen vor dem Mikrophon und eine dynamisch abgeglichene Aufführung, gleichviel ob von Solisten oder größeren Klangkörpern, eine ausgeglichene Aussteuerung ergeben, d. h. es braucht während der ganzen Darbietung nicht nachgesteuert zu werden. Durch genügend Mikrophonproben vor der Sendung kann die Aussteuerung selbst bei Werken mit großen Steigerungen — gefürchtet sind bei den Tonmeistern in dieser Beziehung z. B. Bruckner-Sinfonien oder etwa der Bolero von Ravel — mit Hilfe der Partitur so festgelegt werden, daß alles dynamische Geschehen ohne Verfälschung über den Sender geht.

Ebenso ist das Aufgeben der Mehr-Mikrophon-Methode zugunsten der Ein-Mikrophon-Methode nur dazu angetan, die Dynamik so zu erhalten, wie sie von den Ausführenden gebracht wird. Ein Beispiel: Bis vor etwa drei Jahren war es üblich, bei Orchesterkonzerten ein Mikrophon vor den Klangkörper, ein zweites vor die Holzbläser, ein drittes vor die Bässe usf. zu stellen. An dem Mischpult in der Regiezelle wurde dann das Mikrophon derjenigen Gruppe aufgedreht, die nach Meinung des Tonmeisters (nicht aber immer des Kapellmeisters!) bevorzugt werden mußte. Auch diese Methode war nolens volens bei den alten Reisz-Mikrophonen nötig. Gewohnheitsgemäß wurde sie dann bei den verbesserten Mikrophontypen auch noch beibehalten, obwohl ein einziges Mikrophon, optimal aufgestellt, ein einheitliches und in der Lautstärkebalance (d. h. vorn und rückwärtig sitzende Gruppen sind im Klangbild gleichmäßig stark vertreten) einwandfreies Klangbild ergab. Allmählich hat sich dann die Ein-Mikrophon-Methode durchgesetzt bzw. setzt sich durch, die einen großen Fortschritt auf dem Gebiete der Rundfunkübertragungen darstellt. Damit ist Gewähr dafür gegeben, daß eine grundlegende Verfälschung der von den Ausführenden bzw. vom Komponisten gewollten Dynamik nicht mehr möglich ist. Zwar wird hier und dort noch immer die Mehr-Mikrophon-Methode mit der Begründung verfochten, daß man möglichst jedes Instrument des Orchesters selbst im Tutti-Orchester hören müsse. Hört man denn aber als direkt Zuhörender im Konzertsaal wirklich jedes Instrument? Bestimmt nicht! Wohl muß das Klangbild im Lautsprecher unbedingt klar sein, es braucht aber nicht jedes Instrument dem Hörer gewissermaßen ins Ohr gesetzt zu werden.

Im Zusammenhang mit der Besprechung der Dynamik sei noch eine Tatsache erwähnt: In den meisten Fällen offenbart die Beobachtung des Aussteuerungsinstruments, das ja ein objektiver Gradmesser des Schallfeldes ist, die tonlichen Qualitäten des vor dem Mikrophon Musizierenden, ganz gleich, ob ein Sänger oder Instrumentalist. Es dürfte

hinreichend bekannt sein, daß das schwierigste in der gesamten Musikausübung ein klingendes, tragfähiges Pianissimo und ein klingendes (nicht schreiendes) Fortissimo ist. Derjenige, der es kann, er sei Sänger, Pianist, Streicher oder Bläser (es gibt deren leider nur zu wenige!), verfügt eben über eine Tragfähigkeit seines Tones in jeder dynamischen Schattierung. Es hat ja bekanntlich jeder Klang (im physikalischen, nicht harmonischen Sinn) einen Geräuschanteil, beim Streichinstrument der Bogenstrich, beim Blasinstrument das Ansatzgeräusch, beim Klavier das Geräuschspektrum des Hammers beim Anschlagen usw.[4]). Ohne dieses äußere Klangmerkmal verliert der Klang seine Charakteristik. Ist dieses Geräuschspektrum jedoch zu groß, dann klingt der Ton unschön, in welchem dynamischen Stärkegrad er gebracht wird, ist gleich; besonders nachteilig fällt es jedoch bei den dynamischen Grenzwerten, im Fortissimo und Pianissimo, auf. Es sei nur auf schlechte Streicher und Sänger hingewiesen, bei jenen ist im Pianissimo wie Fortissimo viel Kratzen und wenig Ton zu hören, bei diesen klingt ein Fortissimo gebrüllt oder aber im Pianissimo trägt der Ton überhaupt nicht. Nun verdeckt beim direkten Musizieren der Raum mit seiner Akustik oft bis zu einem gewissen Grade solche Mängel. Das Mikrophon hingegen ist bei der Entscheidung über tonliche Qualitäten ein unbestechlicher Richter, denn es nimmt das Geräuschspektrum genau so auf wie den eigentlichen Klang. Es zeigt sich immer wieder, daß z. B. Sänger mit einwandfreiem Stimmsitz, gutem Ansatz und einer gleichmäßigen Atemführung auch im Fortissimo keine Übersteuerungen verursachen oder anderseits im Pianissimo so viel eigentlichen Klanganteil haben, daß ein Nachregulieren nicht nötig ist. Bei tonlich ausgeglichenen Darbietungen ist in den meisten Fällen ein gleichmäßiges und ruhiges Aussteuern der Sendung möglich, selbst wenn der bzw. die Ausführenden dynamische Grenzwerte bringen. In Fällen, wo unter Beachtung einer einwandfreien Mikrophonaufstellung eine ausgesprochen unruhige Aussteuerung auftritt, kann man, vor allem bei Vokalisten, auf irgendwelche Mängel in der Tonbildung schließen.

Das entfant terrible im Rundfunk bleibt nach wie vor die Kesselpauke, die mit ihren Lautstärkewerten weit über der Posaune steht[5]). Hier ist allerdings ein Reduzieren der Lautstärke unter die beim direkten Musizieren angewandten Grade geboten. Sonst kann sogar das große Orchester alle die dynamischen Schattierungen bringen, wie es im Konzertsaal der Fall ist, ohne daß man viel nachregulieren muß. Voraussetzung bleibt allerdings eine optimale Aufstellung des Mikrophons und eine je nach den Eigenheiten des Raums eingerichtete Grundaufstellung des Orchesters. Und wenn sich irgendwelche Schattierungen der inneren Dynamik unter den einzelnen Klanggruppen vor dem Mikrophon als nötig erweisen, so wird man diese Schattierung auch mit Erfolg bei einer direkten Darbietung anwenden können, denn schließlich ist ja nicht jedes Werk auch instrumentatorisch ein Meisterwerk mit einem klaren, übersichtlichen Klangbild.

---

[4]) Über physikalische Einzelheiten der musikalischen Klänge, deren genaue Kenntnis manche Eigenheit der Rundfunkübertragung erkennen läßt, vgl. die eingehenden Arbeiten von H. Backhaus: „Musikinstrumente", Handb. d. Experimentalphys., 17, 3; F. Trendelenburg: „Klänge und Geräusche", Bln. 1935.
[5]) F. Trendelenburg, a. a. O. S. 132.

Auf alle Fälle sollten nicht immer die Fehler bei der Rundfunkübertragung gesucht werden, sondern man wird vielleicht oft mit Erfolg den Fehler bei den Ausführenden oder aber bei einer nicht bis ins letzte ausgefeilten Aufführung finden. Denn der vor dem Mikrophon Musizierende sei sich darüber klar, daß jeder Mangel oder jedes Nachlassen der Konzentration bei der tonlichen Gestaltung, das vielleicht beim direkten Musizieren die Akustik des Raums verdeckt, durch das Mikrophon schonungslos enthüllt wird. Immerhin sind die Zeiten vorbei, in denen sich der Ausübende darüber Sorgen machen mußte, ob nicht womöglich ein dem Originalklangbild recht unähnliches oder dynamisch vollkommen verfälschtes Klangbild über den Sender ging. Allerdings haben sich viele vor dem Mikrophon Tätigen oft das Klangbild selbst verschlechtert, wenn sie während der Darbietung fast in das Mikrophon hineinkletterten. Abgesehen davon, daß eine möglichst große Auswertung der Dynamik dem Tonmeister dadurch unmöglich gemacht wurde, kamen auch noch die bereits erwähnten, im Klangbild nur störenden „äußeren Klangmerkmale" wie etwa der Bogenstrich, Ansatzgeräusche der Bläser, Atmung der Sänger bzw. bei geringer Erkältung schädliche Eigenfrequenzen der Schleimteile usw. zu besonderer Geltung.

Die Behandlung der Dynamik und des tonlichen Geschehens erfordert im Rundfunk eine ganz besondere präzise Ausarbeitung, und zwar nun nicht in der Richtung, daß alles als gesundes Mezzoforte heruntergeleiert wird, ein Mangel, der viele Rundfunksendungen zur Langeweile werden läßt und der selbst die unsterblichsten Meisterwerke ihrer Werte beraubt. Im Gegenteil, dynamisch alles so ausarbeiten, daß es klingt. Diese Methode dürfte auch beim direkten Musizieren alles Übertriebene ausmerzen. In dieser Beziehung kann der Rundfunk für das direkte Musizieren als Lehrmeister gelten, denn einem plärrenden Fortissimo und einem kraftlosen Pianissimo gegenüber zeigt sich das Mikrophon als objektiver Be- und Verurteiler.

Neben der Frage der Dynamik ist es der Nachhall[6]), dem der Ausübende bei einer Rundfunkübertragung besondere Aufmerksamkeit schenkt, im allgemeinen vermißt er im Senderaum den Nachhall, wie er ihn aus Konzertsälen oder dergleichen gewöhnt ist. Da, wie bereits erwähnt, aus verschiedenen Gründen Klarheit des Klangbildes im Rundfunk angestrebt werden muß, so müssen im Verhältnis zum Konzertsaal die von den Raumbegrenzungen reflektierten Anteile (= Nachhall) auf ein bestimmtes Maß herabgesetzt werden, denn ein übertragenes Klangbild erscheint ohnehin viel halliger als ein direkt wahrgenommenes. Während z. B. der große Saal der Berliner Philharmonie im vollbesetzten Zustand einen Nachhall von durchschnittlich 2,2 Sabine-Sekunden hat[7]) (die meisten Konzertsäle haben noch größere Nachhallzeiten), rechnet man im Durchschnitt für einen großen Sendesaal 1,7 Sabine-Sekunden Nachhall, für einen Kammermusik-Sendesaal sogar nur 0,8 bis 1 Sekunde Sabinescher Nachhallzeit[8]). Je

[6]) Eingehend s. H. J. von Braunmühl, Handb. d. Experimentalphys., Bd. 17, 3, S. 275ff.
[7]) L. Cremer: „Die physikalischen Grundlagen der Raumakustik", Akust. Ztschr. I, 3, 1936, S. 139.
[8]) 1 Sek. Sabinescher Nachhallzeit = Zeit, in welcher der Schalldruck auf den tausendsten Teil seines Anfangswertes absinkt.

stärker gedämpft aber nun ein Raum ist, desto müheoller erscheint dem Ausführenden die Tonbildung, weil ja gleich nach dem Primärimpuls der Klang nicht so ausschwingt wie in einem Raum mit größerer Nachhalldauer. Abgesehen davon hört der Ausübende in einem stark gedämpften Raum mehr die äußeren Klangmerkmale. Wenn auch bei Verwendung der sogenannten Nierenmikrophone heutzutage mit kleineren Klangkörpern (z. B. Streichquartett) aus etwas größeren Räumen bzw. Räumen mit größerem Nachhall gesendet werden kann, so wird man doch aus den bereits öfter erwähnten Gründen (Klarheit des Klangbildes) nicht Räume mit so großer Nachhalldauer wählen können wie etwa bei direkten Darbietungen. Allerdings mußte man früher bei den älteren Mikrophontypen auf eine besonders große Dämpfung der Senderäume bedacht sein. Abgesehen von den rein physikalischen Notwendigkeiten spielen bezüglich des Nachhalls auch noch Geschmacksfragen mit. In Deutschland löst man sich immer mehr von dem gedämpften Klangbild, während die Amerikaner das gedämpfte Klangbild bevorzugen. Bei uns versucht man einen Mittelweg zu finden. Der Musiker neigt im allgemeinen zu einem möglichst halligen Klangbild, wie nachteilig sich jedoch zu viel Nachhall auswirken kann, konnte der Verfasser vor kurzem bei einer ausländischen Übertragung des Brahmsschen d-Moll-Klavierkonzertes aus einem Konzertsaal beobachten, wo lediglich ein Brei zu hören war. Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, die Bedeutung der Nachhallfrage noch eingehender zu umreißen[9]). L. Cremer[10]) zieht die Grenzen nach ästhetischen Gesichtspunkten: „Hier drängt sich die Frage auf: Wie ist der Nachhall zu bewerten? Zu langer Nachhall kann zweifellos störend sein. Aber es gibt auch eine untere Grenze. Ein gewisses Verwischen der einzelnen Klänge und Silben wird als angenehm empfunden." Sic: Eine physikalische Frage wird nach künstlerischen Gesichtspunkten entschieden, in unserem Fall durch den Tonmeister, der für die akustische Einrichtung der Sendung verantwortlich ist.

Zusammenfassend sei gesagt: Überzeugende Musikalität und Gestaltungskraft, bis ins letzte ausgearbeitete tonliche Fähigkeiten, eine Dynamik, die einen möglichst großen Bereich zwischen einem klingenden (nicht schwindsüchtigen) Pianissimo und einem klingenden (nicht brüllenden) Fortissimo umfaßt, und technische Fertigkeit, das sind die Eigenschaften, die einen Musiker als „mikrophongeeignet" hinstellen.
Nicht aber sind es diejenigen, die man oft bislang als „speziell für das Mikrophon geeignet" hinstellte, deren Leistungen lediglich mit Hilfe der Technik, d. h. mit Hilfe des Verstärkers bzw. des Tonmeisters möglich sind. Und unterscheiden sich die zuerstgenannten Eigenschaften von denen, die den guten Musiker ohnehin ausmachen? Also: Die Gesetze künstlerischer Leistung und künstlerischen Gestaltens sind beim Musizieren ohne Mikrophon genau die gleichen wie beim Musizieren im Rundfunk.

---

[9]) Eine umfassende Darstellung s. K. Schlenger: Raum und Rundfunkdarbietung", Volk und Welt, August 1937.
[10]) a. a. O.

Musikalische Wettkämpfe

Von Helmuth Sommerfeld, Danzig

Der bekannte Ausspruch des griechischen Philosophen Heraklit: „Der Kampf der Vater aller Dinge", gilt nicht nur für die physische, sondern auch für die geistige Welt. Alle geistigen Werte erhalten ihre geschichtliche Daseinsberechtigung nur durch den Kampf der Gegensätze. Nicht ein wesenloses, mystisches „Es" bringt Fortbewegung und Entwicklung in der Geschichte, sondern einzig und allein die Handlungen des Menschen, der sich seiner schicksalhaften Aufgabe bewußt wird. Die geniale Persönlichkeit, das schöpferische Genie treibt die Entwicklung vorwärts und wirft den göttlichen Funken in die Epochen. So vollziehen sich in der Geschichte Taten und Ereignisse, und speziell in der Geschichte der Künste ergeben sich so Richtungen und Stile.

Auf geistesgeschichtlich-musikalischem Gebiet herrschen die gleichen Gesetzmäßigkeiten. Die Wende von der ars antiqua zur ars nova, von der a cappella-Polyphonie zum Generalbaßzeitalter, vom musikalischen Barock zum galanten Stil, von der Klassik zur Romantik, vom Impressionismus zur „neuen Sachlichkeit" ist nicht weniger ein geistiger Kampf als etwa die Gegensätze zwischen Gregorianik und Volksmusik, der Zwist der Anhänger Lullys und Rameaus, der sich zu einem Wettstreit der Nationen auswachsende und in der schöngeistigen und philosophischen Literatur eines Baron Melchior Grimm[1]), Voltaire, Rousseau widerspiegelnde Streit der Buffonisten und Antibuffonisten, der Kampf der Gluckisten und Piccinisten, der „Davidsbündler" gegen die „Philister", der Wagnerianer gegen die Brahminen, der Freunde und Feinde der „neudeutschen" Schule, der musikalischen Jugendbewegung gegen die Auswüchse des Konzertbetriebes und einer übersteigerten Zivilisation.

Von musikalischen Wettkämpfen im engeren Sinne ist aber erst dann zu sprechen, wenn zwei oder mehrere Gegner zwecks Austragung eines direkten Kampfes gegeneinander auf den Plan treten. Die Musikgeschichte kennt eine ganze Reihe solcher Kämpfe, die schöpferische Probleme zum Gegenstand haben.

Dieser Kampfcharakter der Musik folgert einmal aus ihrem Wesen als einer auf Reproduktion ganz besonders angewiesenen Kunst. Das führt von selbst zu Leistungskämpfen und Leistungsvergleichen und hat damit auch als erwünschtes Erziehungsresultat Leistungssteigerungen zur Folge.

Zum zweiten ist der Kampfcharakter der Musik daraus abzuleiten, daß sie wie alle Kunst aus der Wurzel des Spieltriebes ihre, wenn auch keineswegs hauptsächliche Nahrung zieht; wird doch bei einseitiger Betonung und Hervorkehrung des technisch-virtuosen Elements das Spielerische geradezu zum Selbstzweck. Damit rückt die Tonkunst in eine, wenngleich nur äußerliche Nähe zu Spiel und Sport.

Ein Durchblick durch die Musikgeschichte lehrt uns, daß schon im Altertum Kämpfe auf musi-

[1]) Hermann Kretzschmar spricht in seiner Abhandlung „Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle" geradezu von einer „Kriegskorrespondenz". (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1903, Seite 80.)

kalischem Gebiet wohl bekannt waren. Bei den nationalen Festspielen der Griechen, den olympischen, pythischen, isthmischen, nemëischen Spielen, den eleusinischen Mysterien, den Panathenäen, Dionysien und Karneen, die stets mit Musik verbunden waren, wurden musische Agone, Wettkämpfe der Kitharöden und Auleten als Seitenstücke zu den gymnastischen Spielen aufgeführt („Kampf der Wagen und Gesänge"). So wissen wir, daß der von der Insel Lesbos stammende Kitharöde Terpander bei einem Fest zu Ehren des Apoll in Sparta siegte. Bekannter noch ist der Sieg, welchen Sakadas von Argos 586 mit dem berühmten „Pythischen Nomos" in Delphi errang.

Aus altgermanischer Zeit sei an die Streitgesänge zwischen Winter und Sommer, an Feldgeschrei und Losungen sowie an die Schlachtgesänge erinnert.

Im Mittelalter hören wir von den Streitliedern der Troubadours, den sogenannten tenzone, in denen über ein aufgeworfenes Thema disputiert wurde, und von den jeux partis (lehrhafte Streitgedichte) der Trouvères. Aus Richard Wagners „Tannhäuser" kennen wir alle den auf eine Thüringer Minnesängersage zurückgehenden „Sängerkrieg auf Wartburg". Diese Sage geht auf ein aus dem 13. Jahrhundert stammendes Lied „Singerkric uf Wartburg" zurück, in dem von einem Wettsingen zwischen den hervorragendsten Dichtern, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen (sagengeschichtlich allem Anschein nach mit Tannhäuser gleichbedeutend) und anderen am Hofe des Thüringer Landgrafen Hermann berichtet wird, wobei der Unterliegende dem Henker verfallen sollte. Nicht umsonst wohl hat Wagner auf die musikalisch und dramatisch sehr fruchtbare Wettkampfidee in seinen „Meistersingern" nochmals in dem freilich sehr ungleichen Wett- und Werbesingen zwischen dem Ritter Stolzing und Beckmesser zurückgegriffen.

Im Jahre 1364 fand in Venedig ein Orgelwettstreit zwischen dem blinden Francesco Landino, dem wohl bedeutendsten Florentiner Komponisten und Organisten des 14. Jahrhunderts, und Francesco da Pesaro gelegentlich der Festlichkeiten aus Anlaß der Wiedereroberung Candias (Kretas) statt.

Charakteristisch für die Geisteshaltung der Renaissance und für die damaligen Zeitströmungen ist der theoretische Streit, welcher im Jahre 1551 zwischen dem Italiener Nicola Vicentino und dem Portugiesen Vicente Lusitano in der vatikanischen Kapelle zu Rom stattfand. Die beiden Musikgelehrten hatten in einem Konzert ein Regina coeli gehört, das sich nach Meinung Lusitanos im diatonischen Klanggeschlecht bewegte, während Vicentino darin im Sinne seiner Erneuerungsbestrebungen der Musik der griechischen Antike eine Mischung aller drei Klanggeschlechter, des diatonischen, chromatischen und enharmonischen, zu erkennen glaubte. Schiedsrichter in diesem Streit, der uns allerdings heute nicht mehr aufregen könnte, waren die päpstlichen Sänger Escobedo und Danckerts. Im Beisein des Kardinals Este und vieler hoher Standespersonen fand nach vorhergehender feierlicher Messe eine öffentliche Disputation statt, bei welcher der Italiener allerdings den kürzeren zog.

Ganz besonders ist das 18. Jahrhundert von musikalischen Wettkämpfen erfüllt. Außer dem schon obenerwähnten Streit der Buffonisten und Antibuffonisten, der Gluckisten

und Piccinisten[2]) wird uns z. B. berichtet von den Kulturkämpfen um Wert und Unwert der Musik zwischen Joh. Beer in Weißenfels und G. Vockerodt in Gotha.
Berühmt ist der zwischen Johann Sebastian Bach und dem französischen Orgel- und Klaviermeister Louis Marchand im Jahre 1717 zu Dresden im Hause des Grafen von Flemming geplante Cembalowettstreit. Doch zog es Marchand im Gefühl der eigenen Unterlegenheit vor, noch vor Austragung des Kampfes abzureisen und Bach kampflos die Palme des Sieges zu überlassen. Bach spielte dann allein und erregte bei seinen Zuhörern die höchste Bewunderung.
Nicht minder bekannt sind die Opernwettkämpfe zwischen Händel und dem vom nationalenglischen Hochadel auf den Schild erhobenen jüngeren Bononcini; sie wurden schließlich zugunsten Händels und seiner Meisterwerke „Ottone", „Giulio Cesare", „Tamerlano" und „Rodelinda" in den Jahren 1723—25 entschieden.
Auch Haydn wurde noch im Alter von 60 Jahren während seines ersten Londoner Aufenthaltes in einen unerfreulichen Konkurrenzstreit mit seinem Schüler Ignaz Pleyel hineingezogen, der so recht nach dem Sinn der Sport und Wetten liebenden Engländer war. Pleyel wurde 1792 von der Gesellschaft der „Professional Concerts" nach London gerufen, um einige neue Sinfonien gegen die Haydns in den Salomon-Konzerten ins Gefecht zu führen. Haydn blieb in diesem Kampfe, wie nicht anders zu erwarten, Sieger.

Beethoven hatte im ersten Jahre nach seiner Übersiedlung nach Wien (1792) mit dem „Variationenschmied" Josef Gelinek, mit Josef Wölfl, einem Schüler von Leopold Mozart und Michael Haydn, und mit dem Tremolospezialisten Steibelt eine Reihe von Wettkämpfen zu bestehen, in denen er sich seinen Gegnern auf dem Klavier nicht nur technisch, sondern besonders auch als genialer Improvisator und glänzender A-prima-vista-Spieler überlegen zeigte. — Bekannter ist der Wettkampf, der zwischen Franz Liszt und dem Juden Sigismund Thalberg, der als Klaviertitan die Welt unsicher machte, im Jahre 1837 in Paris ausgetragen wurde. In diesem Turnier der beiden Pianisten blieb Liszt als echter Virtuose gegenüber dem Tastenakrobaten Sieger.
Wenn wir damit die Reihe der „Musikalischen Wettkämpfe" abschließen, so mögen wir beachten, daß es uns nicht darum ging, mit einer großen Zahl historischer Belege aufzuwarten, deren Kreis beliebig zu erweiten wäre. Aber es lag auch nicht in der Absicht, bloß Anekdotisches heranzuziehen, das dem Leser bestenfalls „interessant" scheint, nicht aber die Sache in der Tiefe anpackt. Doch müssen wir bedenken: nicht wahllos werden geschichtliche Einzelheiten ins Anekdotische erhoben oder werden mythologisch umkleidet. Und nicht zufällig sind uns Wettkampfgeschichten in so reichem Maße aus dem Bereich der Tonkunst überliefert. Weil es im Wesen der Musik begründet liegt, zur Leistung anzureizen, als Ansporn zu wirken und einen leeren spielerischen Befriedungsdrang umzulenken in eine Bereitschaft, das ganze persönliche Schöpfertum restlos für den ideellen, künstlerischen Gegenstand einzusetzen.

---

[2]) Gluck und Piccini wurden gleichzeitig beauftragt, die Oper „Iphigénie en Tauride" zu komponieren. Glucks Werk wurde schon 1779 aufgeführt. Piccini erlitt mit seiner erst 1781 vollendeten Konkurrenzoper zwar keine eigentliche Niederlage, fand aber doch eine sehr kühle Aufnahme.

Hat Casanova am Textbuch von Mozarts „Don Giovanni" mitgearbeitet?

Von Siegfried Anheisser, Berlin

Zum 150. Jahrestag der Uraufführung des „Don Giovanni" in Prag (am 29. Oktober 1787) hat die „Tribuna" in ihrer Nummer vom 28. Oktober einen umfangreichen Aufsatz Pino Tedeschis mit obiger Überschrift gebracht. Ein kurzer Hinweis hierauf ist wohl durch die gesamte europäische Presse gegangen; von einer Stellungnahme der Mozartforschung hat man bisher aber nichts gehört. Darum habe ich es für angebracht gehalten, dieser Angelegenheit einmal nachzugehen.

Vorweg ist festzustellen, daß Tedeschi nicht der erste ist, der auf Casanovas Manuskript hinweist. Gustav Gugitz hat in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung der „Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo Da Ponte" (Dresden, Paul Aretz Verlag 1924, Bd. II S. 351) — allerdings ohne Stellung zu nehmen — auf eine Mitteilung W. Neumanns in der „Duxer Zeitung" vom 26. Juni 1924 aufmerksam gemacht. Man hatte damals auch andere recht interessante Funde, Streitschriften Da Pontes und seiner Gegner, gefunden, die der durch die Lande abenteuernde Venezianer an seinen Freund Casanova geschickt hat. Die Don-Giovanni-Angelegenheit hat man aber anscheinend damals auf sich beruhen lassen; man kann ihr auch nur, wie die Dinge liegen, von der musikwissenschaftlichen Seite beikommen. Um so mehr scheint mir endlich eine Klärung vonnöten:

Tedeschi schreibt:

> „Im Gerümpel des Schlosses von Hirschberg bei Teplitz haben sich vor einigen Jahren nebst einigen anderen Gegenständen, die Eigentum Casanovas waren, auch zwei Manuskriptblätter gefunden, die bestimmt den interessantesten Teil des genannten Fundes bilden... Die Prüfung dieser Blätter, die die Handschrift (calligrafia) Casanovas zeigen und Entwürfe einer dramatischen Szene in italienischen Versen zu sein schienen, hat ein überraschendes Ergebnis gehabt: dieselben Verse finden sich wörtlich oder ‚quasi' wörtlich im II. Aufzug des Don Giovanni-Textbuchs Lorenzo Da Pontes. Es ist die Szene, in der Leporello, im Mantel und Hut seines Herrn, für diesen gehalten wird und in die Hände der beiden verlobten Paare und dazu Donna Elviras fällt ‚Ah pietà, Signori miei' usw. Es ist nicht anzunehmen (non ammissibile), daß Casanova Bruchstücke eines Textbuchs von Da Ponte abgeschrieben hätte. Zu welchem Zwecke hätte er das tun sollen? Außerdem machen die Blätter nicht den Eindruck einer Abschrift, sondern vielmehr, wie gesagt, eines schnellen Entwurfs, einer Skizze."

Die Wahrscheinlichkeit, daß Casanova als Mitarbeiter in Frage käme, sucht Tedeschi von zwei Seiten zu stützen. Mozart hat bekanntlich die Oper erst in Prag vollendet. Tedeschi schreibt sogar, „im II. Aufzug waren noch große Lücken, auch im Text-

buch". Da Ponte hatte, wie wir aus seinen „Denkwürdigkeiten" (Gugitz I, 280) wissen, gleichzeitig mit dem „Don Giovanni" für Mozart noch den „Baum der Diana" für Martin und den „Tarar" oder, wie er später hieß, den „Axur" für Salieri geschrieben, „und in 63 Tagen waren die ersten zwei Opern ganz, die dritte über zwei Dritteile fertig. ‚Der Baum der Diana' war die erste, die aufgeführt wurde." (S. 282.) Nun war Da Ponte ebenfalls nach Prag gereist (später als Mozart):

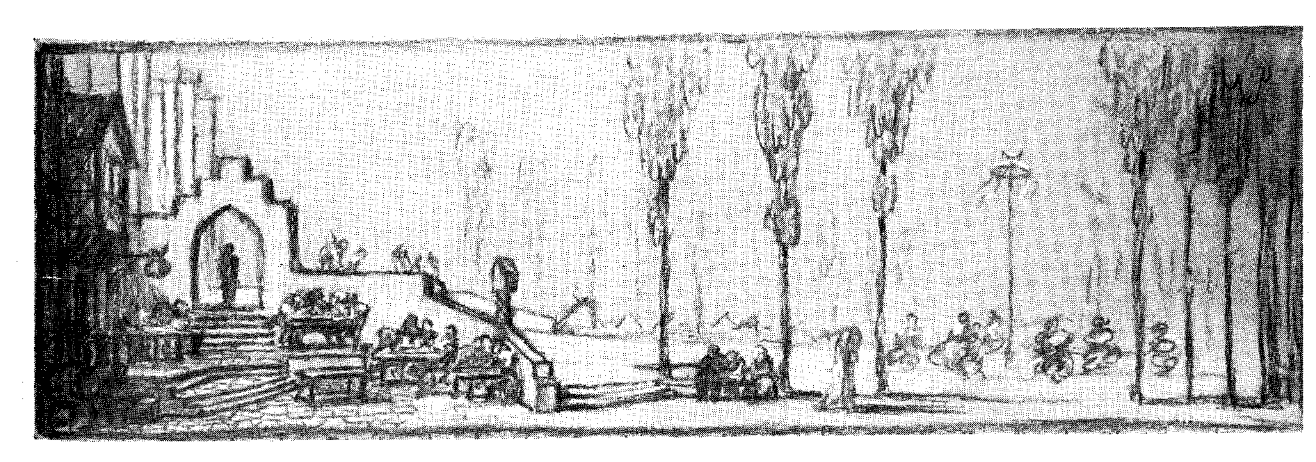
> „Gleich nachdem die erste Vorstellung [des Baums der Diana] stattgehabt hatte, war ich genötigt, nach Prag zu reisen, wo man zum ersten Mal den ‚Don Juan' von Mozart bei der Ankunft der Prinzessin von Toscana in jener Stadt aufführen sollte. Ich verweilte daselbst acht Tage, um die Schauspieler, die darin auftreten sollten, einzuführen; aber bevor diese Oper noch über die Bretter ging, war ich genötigt, nach Wien zurückzukehren; ein äußerst dringendes Schreiben kam von Salieri, in welchem er mir — ob wahr oder nicht, lasse ich dahingestellt — anzeigte, daß der ‚Axur' auf kaiserlichen Befehl unverzüglich zur Vermählung des Erzherzogs Franz gegeben werden sollte, und daß der Kaiser selbst ihn beauftragt hätte, mich zurückzuberufen. Ich kehrte also eiligst zurück, reiste Tag und Nacht... In Wien schickte ich zu Salieri und machte mich gleich an die Arbeit. In zwei Tagen war der ‚Axur' vollendet; er kam zur Vorstellung und der Erfolg war so gut, daß es lange unentschieden blieb, welche von den drei Opern die vollkommenste wäre, sowohl in Beziehung auf die Musik als auf den Text. Ich hatte also die Vorstellung des ‚Don Juan' in Prag nicht gesehen, aber Mozart gab mir sogleich Nachricht von der außerordentlich guten Aufnahme." (S. 286 u. 288.)

Aus der überstürzten Abreise Da Pontes leitet Tedeschi die Möglichkeit ab, daß ein anderer, wenn Not am Mann war, dichtend eingesprungen sein könnte, also z. B. Casanova.

Casanova (geb. 1725) lebte seit 1785 als Bibliothekar im Schloß von Dux, das nahe bei Teplitz und nicht mehr als achtzig Kilometer von Prag entfernt liegt. Auf Schloß Dux hat er die letzten dreizehn Jahre seines Lebens (er starb 1798) von der Freigebigkeit seines Gönners, des Grafen von Waldstein, ein auskömmliches Gnadenbrot gegessen, hat hier auch seine berühmten „Denkwürdigkeiten" geschrieben. Auch daß Casanova im Herbst 1787 Prag besucht hat, hält Tedeschi nicht nur für möglich, sondern sogar für wahrscheinlich. Sind doch Anfang 1788 in Prag zwei Bücher Casanovas erschienen, seine berühmte „Flucht aus den Bleikammern Venedigs" und der erste Teil seines „Isocameron". Er ist also sehr wahrscheinlich damals zum Besuch seines Verlegers auch nach Prag gefahren. Daß er mit Da Ponte — von Wien her — befreundet war, haben wir schon gesagt. Diese Freundschaft hatte allerdings ein kleines Loch, denn Casanova hatte seinen Freund um einige hundert Florin angepumpt und sie nicht wiedergegeben. Wenn die beiden sich in den acht Tagen, die Da Ponte 1787 in Prag war, wiedergesehen haben sollten, wäre es immerhin ein großer Zufall gewesen. 1792 allerdings besuchte Da Ponte den Alten in Dux auf der Durchreise nach Dresden, erhielt statt seiner Gelder aber leider nur — gute Ratschläge. Jahrelang blieben sie dann noch in enger

Aus der Geschichte der Berliner Staatsoper

Entwurf zu „Freie Gegend auf Bergeshöhen" von Prof. Emil Preetorius („Rheingold" 2. Bild 1933)



Der Osterspaziergang. Entwurf zu Gounods „Margarete" von P. Aravantinos (1930)

Aus der Geschichte der Berliner Staatsoper

Entwurf zur Berliner Erstaufführung von Werner Egks „Zaubergeige" von Rochus Gliese (1936)



Lola Artot de Padilla

Gertrud Bindernagel als Fidelio



Claire Dux

(Entnommen dem Werk „Geschichte der Berliner Staatsoper" von J. Kapp, Max Hesses Verlag)

brieflicher Fühlung, wenn auch Casanova dem oft arg in der Klemme sitzenden Da Ponte nicht so helfen konnte oder wollte, wie dieser erhoffte und vielleicht erhoffen durfte. Man dreht wohl zwischen dem edlen Freundespaar — dem „Abbate" jüdischen und dem „Adligen" selbstgefärbten blauen Bluts (Casanova hatte sich zum Chevalier de Seingalt ernannt!) — die Hand nicht herum. Dreißig Jahre später gedenkt Da Ponte in seinen „Denkwürdigkeiten" des längst verstorbenen Genossen in Fortuna nicht gerade sehr schonend (II S. 95—110 und öfter). Aus dem letzteren Umstand schließt Tedeschi wiederum, daß Da Ponte die Mitarbeit Casanovas am Don-Giovanni-Textbuch böswillig verschwiegen habe.

Man wird nicht behaupten können, daß Tedeschis Beweisführung sehr zwingend ist, selbst wenn man Beweisführung nur mit Wahrscheinlichmachen gleichsetzt.

Bleiben wir zunächst noch beim Vermuten und beim Schlüssezziehen. Da könnten wir zu Tedeschis Gunsten und seinen Gedankengängen folgend noch daran erinnern, daß bei der Umarbeitung des „Don Giovanni" für Wien die fragliche Arie Leporellos ausgeschieden wurde. An ihre Stelle kam das — unsinnige — Duett Zerlina-Leporello in die Partitur, in dem Zerlina den Leporello fesselt, ans Fensterkreuz anbindet, dann, um Hilfe zu holen, abläuft, was Leporello dazu benutzt, um samt Fensterkreuz zu verschwinden. Es wurde aber nicht nur der vermeintliche Fremdkörper aus Casanovas Feder damals ausgestoßen, sondern es kam auch noch die G-Dur-Arie Ottavios und die große Arie Elviras an anderen Stellen in die Partitur, und der Anlaß für die neu geschriebenen Stücke war, dem schlechten Geschmack der spröden Wiener entgegenzukommen (Abert, „Mozart", II S. 428 u. 556 f.).

Gegen Tedeschi sprechen aber sehr gewichtige Gründe:

1. Als Mozart nach Prag kam, war Da Pontes Textbuch längst fertig, und zwar wohl spätestens Juni 1787 (Abert, II S. 416), während Mozart nicht vor Ende August in Prag gewesen sein kann (Abert, ebendort). Die „Lücken", von denen Tedeschi schreibt, lassen sich für das Don-Giovanni-Textbuch nicht nachweisen, sondern beziehen sich nach Da Pontes eigenen Angaben, wie wir sahen, nur auf den Salieri-Text, und seinethalben mußte er plötzlich nach Wien zurück. Wäre gleichwohl für einen Sänger ein Solo einzufügen noch nötig gewesen—ein an und für sich sehr möglicher Fall—, so hätte der fingerfertige und eitle Da Ponte eine lumpige Arie wohl eher noch am Schlag des Reisewagens aus dem Handgelenk geschüttelt, als einen fremden Helfer zu bemühen. Dramaturgisch ist die Arie überflüssig (wird auch heute noch öfters gestrichen); sie setzt aber anderseits sehr genaue Kenntnis der Handlung voraus, so daß auch deshalb ein fremder Mitarbeiter nicht gerade wahrscheinlich ist.

2. Die von Mozart in Prag geschriebenen Nummern sind (nach Köchel, 3. Aufl., S. 675) daran kenntlich, daß Mozart dort ein anderes Papier verwandte. Dies weisen die Ouvertüre, Masettos Arie, das Duett Don Giovanni-Leporello zu Beginn des II. Aufzugs und das II. Finale auf. Danach wäre also die Leporello-Arie auf Wiener Papier geschrieben und damit der Vermutung Tedeschis der Boden entzogen. —

Was Casanova veranlaßt hat, die Arie aufzuschreiben — wer weiß es? Hat sie ein

Sänger in einem Konzert auf Schloß Dux oder Hirschberg gesungen und Casanova gebeten, den Text ihm als Gedächtnishilfe aufzuschreiben, da die Noten vom Cembalisten benötigt wurden? Er könnte sie ihm aus dem Gedächtnis diktiert und sich dabei verbessert haben; so — vielleicht!? — ist diese „Calligrafia", die der Sänger gut lesen konnte, zustande gekommen. — Sollte Tedeschi noch Einwände haben, wäre es vor allem nötig, daß er den genauen Wortlaut der Niederschrift mit allen Durchstreichungen und Verbesserungen vorlegte.

Bruckner und das Natursymbol

Von Werner Danckert, Berlin

Nach Jahrzehnten ungewöhnlichen hartnäckigen Mißverstehens hat sich in der Gegenwart das Werk des Meisters von St. Florian einer zusehends erlebnisbereiten Hörergemeinde erschlossen. Auch an kenntnis- und verständnisreichen Auslegungen fehlt es nicht. Dennoch — so will es mir scheinen — entzog sich ein vorwaltender Wesenszug in Werk und Leben Bruckners noch jeder zusammenschauenden Deutung: Bruckners Sonderstellung in seiner geschichtlichen Umwelt. Wohl sah und spürte man in hundert und aberhundert Einzelheiten seines Schaffens das Einmalige, in fast jedem Sinne „Unzeitgemäße", wohl belächelte man die Lebensunerfahrenheit und Einfalt des österreichischen Bauernsohnes und ewigen Dorfkantors; aber zwischen nachfühlendem Verstehen und besonnener Deutung blieben noch manche Klüfte, die es zu überbrücken gilt.

Einige Beantwortungsversuche (so auch der von mir in „Ursymbole melodischer Gestaltung" vorgelegte) halten sich zum ersten an die „unterirdisch" fortwirkende Überlieferung des süddeutschen-österreichischen Barock. Im Lichte dieser Betrachtungsweise erscheint Bruckner als Fortsetzer, ja Vollender einer älteren, im 17. und 18. Jahrhundert lebendigen, späterhin aber von anderen künstlerischen Strömungen überfluteten Ausdruckswelt, erfüllt von kräftiger Sinnlichkeit, Freude an Glanz und wuchernder Gestaltenfülle, getragen von einem „vorklassisch" anmutenden „objektiven" Formensinn. Aber dieses Nachleben eines überwundenen Altstils muß jedem geschichtlich Denkenden selbst wie ein Wunder erscheinen; es widerspricht dem Schicksalsgesetz der Zeit, dem sich — soviel wir wissen — kein Gestaltender tributlos zu entziehen vermag. Die Barocküberlieferung, die Bruckner kompositionstechnisch durch seinen Lehrer Sechter übermittelt wurde, bedeutet sicherlich nur einen mitwirkenden, aber keinen vorwaltenden Wesenszug seiner Urtümlichkeit. Vollends flach wird der Deutungsversuch, wenn man Bruckners heimatlicher Umwelt — den großen Barockbauten von St. Florian, Melk, Klosterneuburg — so tiefdringenden Einfluß auf Werkform und künstlerische Gesinnung zuschreiben wollte. Gewiß ist die „Magie der Bilder" nicht zu unterschätzen, aber kann sie wirklich erklären, was die Wesensmitte eines Gestaltertums ausmacht?

Die Frage stellen heißt sie verneinen. Wir müssen tiefer graben, wollen wir das „Unzeitgemäße", Zeitentbundene an Bruckners Art verstehen. Wählen wir zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungsreihe einen eigentümlichen „weißen Fleck" auf der Landkarte der europäischen Brucknerverehrung. Dieser Fleck heißt Frankreich, heißt das französische Musikleben. Seiner Bedeutung nachspüren mag vielleicht nicht nur ein Licht auf Bruckners Art werfen, sondern zugleich den Lebensgehalt französischer Musikalität, westlicher Musikauffassung erhellen. Halten wir uns nicht lange mit naheliegenden Erklärungsversuchen auf, die die Fabel von Bruckners formalem Unvermögen zu erneuern versuchen. Wenn unsere westlichen Nachbarn Bruckner kaum schätzen und verstehen, so liegt es gewiß nur zum geringen Teil an den weitausladenden „barocken" Grundrissen seiner Tonarchitektur: Unstimmigkeiten des Gehalts müssen vorliegen, Gegensätze im Elementarischen, in den allgemeinsten Grundzügen der Musikanschauung.

Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir vermuten, daß sich gerade jene urtümlichen, zeitentrückten Gehalte der Brucknerschen Sinfonik französischer Einfühlung entzogen. Denn alles, was wir von westlicher Musikauffassung aus gegenwärtiger und geschichtlicher Erfahrung wissen, scheint sich gleichsam um eine Wesensmitte zu verdichten: um den Logos, die Bewußtseinshelle. Mindestens seit dem hohen Mittelalter eignet französischer Musik jene eigentümliche Umrißschärfe, jene Aufhellung des Triebhaften, jene Durchleuchtung des Elementarischen, die sich positiv als wohldurchgebildeter Formensinn, negativ als Vorliebe für das Konventionelle, Begrenzte, Gehäusehafte äußert. Man könnte auch von einem „zivilisatorischen" Grundzug sprechen, denn jener Logos widerstreitet dem wogenden Lebensgrund, der immer darauf ausgeht, „umzuschaffen das Geschaffene, damit sich's nicht zum Starren waffne". Durch alle Zeitalter französischer Musikgeschichte zieht sich der rote Faden statuarischer Gestaltung. Am deutlichsten sprechen hier die mitteltalterlichen Formen, aber auch aus den späteren spricht noch immer deutlich genug der Grundtrieb, den Fluß des Zeitlichen aufzuhalten, alles Flüssiggleitende und Wandelbare in feste, starre Formen zu gießen. Auf derselben Linie liegt die Vorliebe französischer Musiker und Musikästhetiker für das Wort als Gerüstträger des Musikalischen und für das Gegenständliche, Programmatische als begrenzenden, gestaltbildenden Vorwurf.

Auch Bruckners Tonsprache wird man eine gewisse Bildhaftigkeit gewiß nicht absprechen. Aber sie liegt jenseits der französischen Abbildästhetik. Sie geht nicht auf gegenständlich Abgegrenztes, sondern auf fließende Urbilder, nicht auf das wandellose Sein, sondern auf das ewige Werden. Nicht die planende Vernunft lenkt und durchwaltet hier das Tonreich, sondern eine mächtige Naturkraft. Natursymbole sind es denn auch, die letzthin in Bruckners thematischer Erfindung aufleuchten; organisches Wachstum, Sprossentreiben lautet das höchste Entfaltungsgesetz seiner Formen, nicht zielstrebige Vorschau und Planung.

Aus diesem Einklang mit den Naturkräften des Klanges entspringt die eigentümliche Gelöstheit, das Atmende seiner melodischen Linie, die weiche Fülle und Farbigkeit seiner

Harmonik. Man könnte das Organische in Bruckners Melodik auch den Sinn für das Schwebende nennen. Besonders seine Gesangsthemen sind trotz ihrer Großlinigkeit und Breite reinste Beispiele schwebender Gelöstheit. Aber auch in den monumentalen Linien oder bewegten Motiven, in den breit ausladenden Entwicklungen, Überleitungen und Durchführungen ist das Grundgesetz unablässiger Symmetrie nicht zu überhören. So auch im Klanglichen. Der Ausgewogenheit des Melodischen entspricht hier die Verherrlichung des „Urwunders der Konsonanz". Einzig der späte Schubert geht hier gelegentlich wegweisend voran. Aber noch weitaus einprägsamer empfinden wir doch in Brucknerschen Satzausklängen die fast unbegreifliche Freude am Insichruhenden, die Seligkeit der Erfüllung. Ihm gelingt es, ein scheinbar abgegriffenes, durch die harmonikale Zersetzung des 19. Jahrhunderts entwertetes Symbol wie den Dreiklang in der Bedeutungsfülle und quellenden Frische früher Zeiten wieder erstehen zu lassen. Hier wie allerwärts durchbricht sein Schöpfertum Konvention und geschichtsbedingte Überlieferung, hier wendet sich sein Schauvermögen mit ungewöhnlicher Kraft dem Urtümlichen, Wurzelhaften zu. Und diese unablässige Rückschau macht nicht halt bei Romantik und Klassik, sie übergreift Barock und Palestrinastil und überfliegt am Ende selbst die frühmittelalterliche Formensprache der kirchlichen Einstimmigkeit. So recht ein Musterbeispiel für das, was Goethe schöpferische Antizipation nannte, belehrt uns Bruckners Art darüber, daß es auch im Klangreiche — nicht nur im Weltanschaulichen und Psychischen — Urerlebnisse gibt, die den engen Kreis individueller Erfahrung überschreiten. Jenseits der stilgeschichtlichen Überlieferung tauchen sie empor: nicht „Archaismen", sondern Geschenk und Gnade.

Es hält nicht leicht, den tiefliegenden Quellbereich des Unbewußten zu benennen, dem Bruckners vorweltliche, naturmythische Gesichte entstiegen. Fraglos liegt er, wie schon einer der Brucknerbiographen erkannte, tiefer als die christliche Schicht: das Christlich-Katholische bildete gewissermaßen nur einen Durchgangsweg zu einem Lebensgrunde von höchster Altertümlichkeit, zu jenem urheidnischen Gefühlskreise, der das Ewigweibliche, das Mütterliche als die lebensspendende, die kosmische Macht schlechthin verehrt[1]. Kaum in Worten und Begriffen, wohl aber in Tönen und Klängen hat der Meister von St. Florian dieses sein tiefstes Kredo hundertfältig ausgesprochen. Seine viel bewitzelte, dem neuzeitlichen Bildungsmenschen schlechterdings unverständliche Bewußtseinsdumpfheit verhinderte es, daß sich jemals auch nur ein geringer Abglanz dieser kosmischen Erlebnisse im Bezirk des Aussagbaren wiederspiegelte. Nur im Bilderreich der Klänge gewannen sie vernehmbare Gestalt. Dieselbe Umwölkung aber, die weit mehr bedeutet als das, was Pfitzner „Dumpfheit des Musikers" nennt, ermöglichte und erhielt offenbar Bruckners künstlerisches Schauvermögen. Sie ließ ihn

[1]) Daher kann uns auch die bekannte Formel, die Brahms und Pfitzner kurzerhand auf die protestantische, Bruckner auf die katholische Seite deutschen Musikschöpfertums verweist, nicht genügen. Sie setzt die dogmatisch erstarrten Bekenntnissphären absolut, nimmt sie als letzte geschichtliche Leitbilder, während wir sie nur als Sammelbehälter und zeitgebundene Durchgangsformen tieferliegender religiös-weltanschaulicher Elementarkräfte verstehen. Mit anderen Worten: Bruckners Katholizität ist ohne seinen elementarseelischen Paganismus nicht zu verstehen. Ein christlicher Mensch kat exochen, d. h. ein gebrochener Mensch, war Bruckner gewiß nicht.

künden und bekennen vom Allschöpfertum des kosmischen Eros, vom ewigen Kreislauf von Werden, Tod und Wiedergeburt, vom nächtlichen Wirken der Urmütter und Erdkräfte:

„... Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung."

Unmittelbarer Zugang zum Chthonisch-Tellurischen erklärt uns die viel erörterte, kaum jemals in ihrer Verwurzelung gedeutete Urtümlichkeit Bruckners. An diesem Punkte läßt sich vielleicht auch das Verständnis dafür anbahnen, welche Bewegkräfte Bruckner zu der Auseinandersetzung mit der Klangsprache des Bayreuthers (nicht zu seiner Formenwelt) hinleiteten.

Nicht zuletzt erklärt sich aus dieser Sicht jene sonst unauflösliche crux moderner Bildungsästhetik: der Zwiespalt, richtiger gesagt das beziehungslose Nebeneinander zwischen Monumentalität des Werkes und der ungeistigen Schlichtheit, Unwachheit der persönlichen Lebensführung. Aus dem Kreise der großen stilprägenden „Persönlichkeiten" des 19. Jahrhunderts fällt Bruckners Erscheinung völlig heraus. Bei ihm bilden Werk und Leben keine Gleichung, weil aus der mächtigen Fülle seines Unbewußten kaum jemals Kräfte hinüberstrahlten ins Alltagsreich erhellenden Verstandes. Fast ungeteilt wurzelte und wohnte seine schöpferische Phantasie im Sphärisch-Dumpfen, unberührt vom breiten zivilisatorischen Strom der Aufklärung, der auch an seelenverwandten Künstlern seiner Grundart wie Mozart, Schubert, Goethe, Conrad Ferdinand Meyer doch gewiß nicht wirkungslos vorüberzog.

Wir sind mit unserem Deutungsversuch bis zur Grenze des „Erklärbaren" vorgedrungen. An der grundsätzlichen Möglichkeit urtümlicher künstlerischer Bewußtseinslagen auch im neuzeitlichen Schaffen wird wohl niemand zweifeln, der um die Hauptergebnisse der jüngeren Seelenkunde weiß. Aber im Falle Bruckner handelt es sich ja nicht um das gelegentliche Wiederemportauchen längst verschollener Bruchstücke, sondern um das monumentale Wiedererstehen vorweltlicher Bilder und Gefühlslagen. Ein solches Rinascimento des Tellurischen ist und bleibt beispiellos — selbst der mystische Erlebniskreis eines Jakob Böhme erscheint daneben vergleichsweise „modern".

Einzig die deutsche Romantik zeigt in Dichtung und Musik, vor allem aber in ihrer Naturphilosophie einigermaßen vergleichbare Gehalte. Freilich ist ihre Natursymbolik oft mehr Spiegelung des entgrenzten Ichgefühls, wogegen Bruckner (der seiner „Romantischen" zum Trotz sicherlich der wesentlichen Romantik fernsteht) das tönende Natursymbol ganz wurzelecht — und wiederum urtümlich — als unauflösliche Einheit von Sinn und (Klang-) Bild nimmt. An ihr scheitern alle programmatischen Deutungsversuche; jede ernst zu nehmende Auslegung sieht sich daher zurückverwiesen auf das Goethewort: „Man suche nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre."

Anton Bruckner im Lichte deutscher Auferstehung

Von Fritz Skorzeny, Wien

Nach den Darlegungen des Wissenschaftlers geben wir im folgenden den bekenntnishaften Äußerungen eines Musikers Raum, der das Erlebnis Brucknerscher Schöpfungen behandelt und der als Landsmann das Werk Bruckners verehrt.

Die Schriftleitung.

Die Ruhmeskurve Anton Bruckners hatte zu Lebzeiten und auch noch lange nach dem Tode des Meisters als unruhig verlaufende Schicksalslinie die Gefilde leidenschaftlich umstrittener Problematik zu durchmessen; erst in den letztvergangenen Jahren sehen wir einen Aufschwung von solcher Steilheit und Stetigkeit, daß sie heute — immer noch ansteigend — in Räumen sich bewegt, die menschlicher Unzulänglichkeit nicht mehr erreichbar sind und in deren Licht nur die allergrößten Geister eines Volkes ihre Heimat gefunden haben.

Das äußere Bild dieser Erscheinung sehen wir in vielfältiger Form vor uns. Wo einst die Geduld einer in ihrem reinen Empfinden verdorbenen Zuhörerschaft schon nach zwei oder drei meist noch gekürzten Sätzen aus einer Sinfonie des Meisters erschöpft war, dort verlangt man heute nach diesen Werken, und zyklische Musteraufführungen in allen deutschen Gauen werden zu vielbesprochenen und beglückenden Nationalfesten. Als guter Brucknerdirigent zu gelten ist eine ebenso seltene wie hohe Auszeichnung, und es ist vorgekommen, daß das Stilempfinden der Konzertbesucher einen in diesem Belang versagenden Orchesterleiter unmöglich gemacht und noch den nicht eben schmeichelhaften Beinamen „Brucknermörder" für ihn gefunden hat. Bedenken wir, daß über den ganzen deutschen Sprachraum verbreitet Brucknervereine und Brucknerchöre bestehen, in denen das Vermächtnis ihres geistigen Schildträgers mit Liebe und Treue gepflegt wird, werfen wir einen Blick auf das stets anwachsende Schrifttum der Brucknerforschung, so müssen wir — alles zusammenfassend — die tiefgreifende Wandlung erkennen, die sich da vor unseren Augen vollzogen hat.

Man wird vielleicht einwenden, eine solche Wandlung in der Beurteilung des Lebenswerkes eines Großen sei durchaus nicht einzigdastehend, man wird immer noch auf Richard Wagner (als unserem Falle am nächsten liegendes Beispiel) hinweisen oder Hugo Wolf nennen können. Oberflächlich betrachtet, mag das stimmen, im tieferen Sinne aber ist es nicht so, und wir werden sehen, daß für den Fall Bruckner eigentlich keine Parallelen gezogen werden können. Wagners genialischer Dämon trieb ihn dazu, im Kunstwerk, in Wort und Schrift, in allem Tun und Lassen vom ersten Augenblick an seiner Zeit offen und rücksichtslos Kampf anzusagen; ihm war es beschieden, mit Feuer und Schwert das Heil zu bringen. Solches Tun ist seit Menschengedenken stets mit einem fanatischen „Kreuziget ihn" der Zeitgenossen bedankt worden. Für unermeßliche Leiden aber hatte die Gottheit ihrem Priester auch ein unermeßlich hohes Gnadengeschenk zuteil werden lassen: die Einmaligkeit seiner Kunstform, das Musikdrama, damit aber auch die Möglichkeit, von jenem Forum herab sein Wort zu verkünden, von den immer schon die tiefsten und zugleich bedeutungsvollsten Wirkungen auf die Menge ausgegangen sind, von der Bühne. Wir sehen, das vergleichende Bindeglied zu Bruckner fällt weg. Leidenschaftliches Kämpfen war dieser ganz nach innen gekehrten, bescheidenen Natur ebensowenig eigen wie die Gabe, vom Theater aus für sich zu werben oder jener leichter ausführbaren Kunstform zu vertrauen, mit welcher der bereits erwähnte, Bruckner im Leben und Geist so nahestehende Hugo Wolf Unsterblichkeit errang: dem Liede.

Um so wunderbarer muß uns daher das bedeutsame Anwachsen eines wirklich volkstümlich zu nennenden Brucknerverständnisses, einer echten und wahren Brucknerliebe berühren. Was ist es, daß diesen in ihren gewaltigen Ausmaßen ebenso wie an Macht und Vielfalt des Aufbaues, mit ihrer oft an Härte grenzenden Herbheit in der gesamten Sinfonik einzigdastehenden Werke den Weg ins Volk hat finden lassen? Die Antwort ist einfach: Es ist der im Verlauf eines an inneren Kämpfen und Läuterungen überreichen Künstlerlebens zu höchster Blüte entfaltete germanische, im engeren Sinne deutsche Geist, der dieser Musik innewohnt und dieses Wunder vollbracht hat.

Was ist natürlicher, als daß dieser Geist, der selbst nur in unermeßlicher innerer Freiheit zu solcher Allmacht gedeihen konnte, auch die äußere Freiheit des Volkes zur Voraussetzung hat, dem er entblühte, um als allgemeingültiges Volks- und Kulturgut wirken und segnen zu können! Hat nicht auch Richard Wagner alle Hoffnung für die Zukunft seines Werkes in einen Aufstieg unseres

Volkes gesetzt, als er auf die Partitur des „Ringes" schrieb: „Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen..."? Indessen, es bedurfte noch geraumer Weile, bis sich die Hoffnung, die bereits dem von Bismarck aufgebauten neuen Reiche galt und dann in der unseligen Politik des Jahrhundertendes wieder grausam vernichtet wurde, erfüllen sollte. Denn erst unserer Zeit war es vorbehalten, in tiefster Erschütterung den Anbruch der Morgenröte, das große „Wach auf, es nahet gen den Tag" zu erleben. In diesem Lichte vollzieht sich das Wunder um Anton Bruckner.

Es muß gesagt werden, daß, so wie die Persönlichkeit des Meisters das Urbild des Österreichers verkörperte, auch das Schicksal seines Werkes seinem tiefsten Wesen nach ein kennzeichnend österreichisches ist. Die Erde dieses Landes ist vielleicht die kostbarste und heiligste in ganz Deutschland. In grauer Vorzeit schon vom Pflug der Völkerwanderung zutiefst aufgewühlt, im Laufe der Jahrhunderte mit dem Blute aller deutschen Stämme getränkt — ein solcher Boden wird tiefgründig und schwer und schicksalhaft wie die Menschen, die ihm entwachsen. So ist es gekommen, daß Österreich seit alters her zum geistigen Saatbeet, zum Pflanzgarten des ganzen deutschen Volkes auserkoren war. Seine Gärtner freilich waren nicht immer die besten, und oft durften Unkraut und Giftpflanzen die edelsten Keime lange, lange eindämmen, bis diese, in die weite deutsche Muttererde verpflanzt, zu mächtigen Bäumen wurden und reiche Frucht trugen. Darin liegt der Kernpunkt des österreichischen Schicksals.

Als Bruckner seine künstlerische Laufbahn antrat, hatte das Weltjudentum in Gestalt des europäischen Liberalismus bereits den Kampf aufgenommen gegen den deutschen Geist, der sich in der Kunst zu regen begann. Es ist bezeichnend für den grauenvoll sicheren Instinkt des Feindes, daß man als den Urheber sofort Richard Wagner erkannte. Um hier gleich im voraus dem möglichen Einwand zu begegnen, daß zu den Förderern Bruckners auch Juden zählten, so muß gesagt werden, daß ein Ausnahmefall wie etwa Hermann Levi, der ja als erster Bayreuther Parsifaldirigent schon Richard Wagner nahestand und sich nun auch für den österreichischen Meister einsetzte, nur wieder die Regel bestätigt. Die Taten solcher Männer erscheinen uns heute vielfach als unbewußte tragische Sühneopfer für das schmachvolle Verhalten der großen Masse ihrer Artgenossen.

Wir brauchen ja unseren Blick nur ein paar Jahre zurückzuwenden, um mit Grauen einen Alfred Kerr, von niemandem gehemmt, in ganz Deutschland seines Henkeramtes walten zu sehen: artverwandten Nichtskönnern mit dem Blute geistig dahingemetzelter deutscher Künstler zum Leben einer Scheingröße zu verhelfen! Auch Hanslick besaß Macht und Einfluß, und auch er wurde von niemandem in seiner Tätigkeit behindert. Und ob nun die bekannte Anekdote von Bruckners Bitte an Kaiser Franz Josef: „Möchten Majestät dem Herrn Hofrat Hanslick sagen, er soll nicht so viel über mich schimpfen", der Wirklichkeit entspricht oder nicht, jedenfalls ist sie in einem höheren Sinne wahr, und das Lächeln über die rührende Einfalt dieser Worte erstirbt uns auf den Lippen. Der k. k. Hofrat Hanslick aber durfte ruhig weiterschimpfen wie bisher. Von Bruckners Ehrendoktorat der Wiener Universität und dem Allzumenschlichen, seinem Gnadengehalt und der Wohnung im Belvedere, wird den Kindern in der Schule schon erzählt; daß aber sein Ansuchen, zur Linderung seiner Notlage die Zwischenaktmusik (!) im Burgtheater dirigieren zu dürfen, abschlägig beschieden wurde — eine Tatsache, die den Künstler bis ins Mark treffen mußte —, davon wird kein Aufheben gemacht.

Seine einsame Größe setzt tiefes und starkes Heldentum voraus. Ein Heldentum, das im Schaffen Bruckners, und — ein kennzeichnender Zug germanischer Eigenart — von Werk zu Werk immer stärker ins Tragische gewendet, erschütternden Ausdruck gefunden hat. Die zur Mitteilung seiner Gedankenwelt als zwecktauglich erkorene Form der Sinfonie beleuchtet die Eigenart des Meisters so deutlich, daß sie nachgerade zum einzigen Maßstab für diese geworden ist. Die in gläubiger Sammlung empfundenen und im Gebet sich verströmenden Messen, die Chöre und anderen Schöpfungen sind — mögen sich auch Edelsteine darunter finden — doch nur ergänzende Vor- und Zwischenspiele im großen sinfonischen Gesamtwerk; auch wir wollen uns im folgenden nur daran halten. Mächtige Marksteine eines in sich abgeschlossenen Künstler- und Menschentums, stehen die neun Lebensbilder vor uns. Ein einziges Sturm- und Drangwerk des Vierzigjährigen, dann ein Sichsonnen im Bewußtsein erprobter Kraft, und in der „Dritten" ist bereits der ganze echte Bruckner da und damit auch — wie wir hörten — seinem Schicksal verfallen. Dann die „Romantische". Hornruf und Vogelgezwitscher, Jagdscherzo und beschauliches Ländlertrio — — Gibt es überhaupt einen deutschen Künstler, der nicht wenigstens in einem seiner Werke den Zauber der beseelten Natur zu bannen gestrebt hätte? Auch Bruckner hat darin seinen Gott gesucht und, wie das Wunder des Finales beweist, gefunden. Das große Kind der „Zweiten" hat den Becher der Leiden geschmeckt, der Mann weiß nun um die Tröstungen der Natur, der Einsamkeit und der Weltflucht auf den Schwin-

gen seines Genius. Davon spricht die fünfte Sinfonie, die größte kontrapunktische Arbeit, die Bruckner geschrieben. Auf strahlender lichter Höhe der Vollendung sehen wir die beiden nächsten Werke. Noch ein Zusammenfassen aller Schönheit, aller Kraft, aller Glut und Inbrunst des Glaubens in der „Achten"; aber die Bläserballung am Schlusse des ersten Satzes läßt uns schon das Blut erstarren vor diesem Ausdruck verzweifelten Ringens um letzte Erkenntnis. Seit dem Höhepunkt des Tristanvorspieles ist kein musikalischer Augenblick tieferer Tragik geschaffen worden als diese Stelle. Und endlich das letzte Werk: ein Abschied, von Todesschauer umwittert, in schmerzliche Verklärung mündend — so stirbt ein Held.

Daß solche gewaltige seelische Spannungen, die dieses Heldenleben erfüllten, auch nach ungewöhnlichen Ausdrucksmöglichkeiten verlangen, ergibt sich von selbst. Bruckners Tonsprache entfernt sich von der maßvollen Ausgeglichenheit der Klassiker ebenso wie von der blendenden Orchestertechnik im Sinne Berliozscher Kunst. Wohl ist sie jener in der edlen Linienführung und der großen Satzkunst, dieser in der weisen und sicheren Wahl der Ausdrucksmittel ähnlich, unterscheidet sich aber von beiden durch ihre Herbheit, Schwerblütigkeit und ungemein markante thematische Einfachheit. Mit diesen Eigenschaften wurzelt sie tief im Boden des Volkstums, teilt sie sich dem ursprünglich Empfindenden deutlich und einprägsam mit und befähigt ihn dadurch, ihr selbst in die reichsten und vielfältigsten Landschaften der Klang gewordenen Seele zu folgen.

Die Form der Brucknerschen Sinfonie stellt sich, rein äußerlich gesehen, wohl in der viersätzigen klassischen Gestalt dar, inhaltlich jedoch wird dieser Rahmen schon allein durch die Kraft und Gewalt des Ausdrucks gesprengt oder mindestens bedeutend erweitert. Erinnert vielleicht der Erste Satz in seiner mehr oder weniger deutlichen Sonatenform noch an die großen Vorbilder, so tut sich im Adagio (das bei den letzten beiden Sinfonien an dritter Stelle steht) Bruckners ureigener Stil kund. Haydns beschauliche Humoresken, Mozarts Variationen und liebliche Kantilenen, Beethovens feierliche Marschrhythmen oder pastorale Idyllen, sie sind letzten Endes doch fast stets darauf angelegt, den lyrischen oder epischen Ruhepunkt des Werkes zu bilden. Ganz anders der Langsame Satz bei Bruckner. Er ist immer irgendwie ein Näherrücken zur Gottheit. Manchmal ein stilles Gebet wie in der zweiten und dritten Sinfonie oder — im Adagio der „Achten", der tiefsten sinfonischen Musik nach Beethoven — ein von leidenschaftlichem Glauben durchglühtes Bekennen, Suchen und Erkennen. Unbeschreiblich gewaltige Steigerungen führen zu den Augenblicken, da sich, ein paar Herzschläge lang, das himmlische Tor dem Blick des Sehers öffnet und ihr Gott selbst in unerhörter Pracht, umgeben vom Strahlenglanz der Gestirne, erschauen läßt. Im Sinne unserer Betrachtungen ist besonders der Langsame Satz der E-Dur-Sinfonie von Bedeutung.

Wenden wir uns dem Heiteren Satze zu, so treffen wir die von Beethoven schon stark vernachlässigte gezierte Rokokoform des Menuettes überhaupt nicht mehr an. An seine Stelle ist das Scherzo getreten, und da steht Bruckner mit beiden Füßen fest auf seiner geliebten österreichischen Erde. Kraftvolle, naturhafte und volksnahe Fröhlichkeit bestimmt die Eigenart dieses Satzes, da und dort romantisch getönt oder gerade heraus — wie in der „Achten", nach des Meisters eigenem Wort —, den deutschen Michel kennzeichnend. Im Trio finden wir meist echt oberösterreichische Tanzweisen; nur in der „Neunten" weicht diese Schilderung irdischer Behaglichkeit einem ganz ungewöhnlichen Klangzauber: es ist, als hätte sein bereits von den Schauern der Ewigkeit berührter Schöpfer einen Blick in das heitere Treiben seliger Geister getan.

Der Schwerpunkt der Brucknerschen Sinfonie liegt im Finale. Bei unseren deutschen Klassikern findet sich fast immer ein rascher, feuriger Satz, der dem Werk einen zündenden und mitreißenden Abschluß gibt. Im Gegensatz hierzu steht beispielsweise das großartige Adagio lamentoso des Finales von Tschaikowskys „Pathétique", trotz seiner Einmaligkeit hochbedeutsam für die geistige Einstellung des Slawen. Haydn hat schon das herkömmliche, größtenteils nur äußerer Wirkung dienende romanische Allegro con brio durch Geistreichtum und Stärke der Empfindung in ein anderes Licht gerückt, und seine Nachfolger haben zur Vertiefung noch viel beigetragen. Aber auch Mozarts göttlich heitere und beschwingte, Beethovens schneidig draufgängerische und von dramatischen Impulsen befeuerte Schlüsse sind Bruckner fremd. Hier wird der geistige Inhalt der vorhergehenden Sätze noch einmal zusammengeballt, verdichtet, bereichert und nach gewaltigem Ringen und Kämpfen zu strahlendem Siege geführt. Daher die einst unverstandene mächtige Ausdehnung, Fülle an klanglichem Aufgebot, die auf den ersten Blick beinahe verwirrende Vielfalt. Ineinander geschaltete Durchführungen, die in Chorälen sich entladen, die Heranziehung von Themen aus früheren Sätzen — das alles dient nur als Mittel einer überaus großartigen Auseinandersetzung mit dem bereits Vorgebrachten.

Werfen wir über das Gesagte einen zusammenfassenden Blick, so erkennen wir, daß aus dem Werke Anton Bruckners der Geist spricht, in dessen Zeichen alle unsere Großen gesiegt haben; daß hier

unserem Volke und darüber hinaus der ganzen Menschheit Werte geschenkt worden sind, die zu den höchsten auf Erden gezählt werden müssen. Darum ist es eine herrliche sinnbildliche Handlung gewesen, als der Führer und Kanzler der Deutschen die Büste mit den Zügen des sterblichen Leibes Anton Bruckners in die „Walhalla" zu Regensburg aufnahm. Sein Geist hat längst die Heimat der lichten und seligen Gemeinschaft unserer Großen gefunden: Walhall.

Gibt es „musikarme" Gegenden in Deutschland?

Musik im Odenwald

Solange Geschichtsforscher den Namen Odenwald irrtümlich von „Öder Wald" ableiteten, waren sie geneigt, diese stille, vom Weltverkehr nicht übermäßig beunruhigte Waldlandschaft mit ihrem ganzen Zauber als „öde" Gegend zu vergessen. Und doch darf gerade der Odenwald auf eine geschichtlich bedeutsame Vergangenheit zurückblicken. Die alte Namensform „Ottenswaldt" und ähnliche Schreibarten dürften wohl eine Christianisierung des „heidnischen", altgermanischen Odins-Wald (Wald, dem Wotan heilig) sein, wie sie ja überall da durchgeführt wurde durch die römische Kirche, wo Spuren alten Glaubens nicht so leicht weggetilgt werden konnten. So mußte denn aus Odhin Otto (Otho) werden.

Der Odenwald darf sogar auf eine eigene musikalische Vergangenheit stolz zurückblicken, mag das auch den meisten zunächst ganz unglaubwürdig klingen. Freilich soll man den Begriff Odenwald nicht eng geologisch, sondern in kulturgeschichtlicher Weitung auffassen, um ein vollständiges Bild zu erhalten.

Seine Glanzzeit erlebte er in den Zeiten des Minnesanges. Welche glänzenden Namen tauchen da auf: Bligger von Steinach, der temperamentvolle Minnesänger aus der Familie der „Landschade", die zu Unrecht infolge ihres mißverstandenen Namens zu übelste Raubritter degradiert wurden („schad" ist vielmehr als Schwalbe zu deuten). Wieviel stolze Minnesänger mögen auf dem Pfalzgrafenschloß zu Heidelberg bis zu Oswald von Wolkenstain und Michael Behaim gesungen und gespielt haben in stolzen Sängerturnieren, wie sie auch auf der Wartburg abgehalten wurden. Auch auf den übrigen Burgen und Schlössern, z. B. dem hohenstaufischen Reichsgute am Neckar, in dessen Schutz 1227 n. Chr. die einst freie Reichsstadt Eberbach gegründet wurde, auf der herrlichen Wildenburg (zwischen Amorbach und Schloß Waldleiningen), wo Wolfram von Eschenbach den größten Teil seines „Parzival" schuf, wurde hell gesungen. Unter den weiteren Minnesängern sei nur an den Herrn von Buchheim, an den Herrn von Wizzelo und ihre Mäzene genannt, unter denen sich Rupert von Dure (Walldürn) auszeichnete durch hohe, reine Kunstauffassung.

Der Odenwald ist die Heimat unzähliger Volkslieder, auf deren Spuren die Heidelberger Romantiker, Achim von Arnim, Clemens Brentano, Josef von Eichendorff, Josef Görres u. a. durch den Odenwald zogen, sich von alten Bäuerinnen, Jägern und Holzfällern schöne altdeutsche Volkslieder vorsingen ließen und sie sorgfältig aufzeichneten. So entstand „Des Knaben Wunderhorn" 1806—1808 hauptsächlich im Odenwald, wesentlich gefördert durch Auguste von Pattberg aus Neckarelz.

Daß aber auch die Bauernmusik in ältesten Zeiten im Odenwald nie ausstarb, beweist „der Pauker und Pfeifer von Nicklashausen", Hans Böhm, der 1474 als Reformator gegen den Kirchenverfall auftrat.

Der Odenwald war umgeben von musikliebenden Fürstenhöfen: Heidelberg-Mannheim, Darmstadt, Aschaffenburg, Würzburg, Mergentheim, von denen manche Anregung ausging.

Lieblingsbeschäftigung jener absolutistischen Fürsten des 17. und 18. Jahrhunderts waren ja die Treibjagden mit anschließendem Gelage auf den Lustschlössern und im Walde, wo dann die Tafelmusiker und Waldhornisten lustige Jagdstücke (musica da caccia) blasen und fiedeln mußten. Wie oft wurden so die pfälzischen, hessischen, Mainzer, Würzburger, Erbacher und württembergischen Jagdschlößchen Stätten frischer Musikpflege. Man darf sogar sagen, daß solche Waldhornchöre und die beliebte Musica da caccia (Jagdmusik) viel breiteren Schichten unseres Volkes zugänglich war als die an den Höfen nur für die engste Umgebung der Fürsten „reservierten" Konzerte der „Musica da camera" und „Musica da chiesa".

Aus jener Zeit seien zwei geborene Odenwälder genannt, die bedeutende Komponisten wurden, obwohl beide kein hohes Alter und keine volle Ausschöpfung ihrer künstlerischen Fähigkeiten erleben durften: Josef Martin Kraus, geboren zu Miltenberg, und Zumsteeg, in Sachsenflur am Ostrande des Odenwaldes geboren. Josef Martin Kraus besuchte in der kurpfälzischen Residenz Mannheim die Schule, wo der bekannte, auch musikalisch sehr angeregte Prof. Klein sein Lehrer war.

Jung kam Kraus nach Schweden an den königlichen Hof, wo er Kapellmeister wurde, den König zu Studienzwecken nach Italien begleitete, auf der Durchfahrt sich längere Zeit in Wien aufhielt und mit Josef Haydn sich eng befreundete. Haydn schätzte seine Sinfonien und Kammermusikwerke, Arien und Kantaten sehr hoch und bedauerte lebhaft den allzufrühen Tod des ungemein begabten Tondichters, der im gleichen Jahre wie Mozart starb und geboren worden war. Neuerdings werden seine Sinfonien und Kammermusikwerke neu herausgegeben und in Konzerten zu Gehör gebracht, stets mit großem Erfolg.

Zumsteeg kam früh nach Stuttgart auf die Karlschule, wo er Mitschüler und Freund Friedrich Schillers wurde, dessen Gedichte und Balladen, ja sogar ganze Dramenauftritte, die „Jungfrau von Orleans" u. a., er als erster vertonte. Er spielte im Musikleben zunächst Württembergs eine überragende Rolle, gewann darüber hinaus aber auch auf die Entwicklung Franz Schuberts als Lieddichter und Balladenkomponist einen ganz bedeutsamen Einfluß, der wegweisend wurde für die gesamte europäische Musikgeschichte.

Aber auch der junge Beethoven kam in diese Gegend auf einer Reise mit den übrigen Kapellmitgliedern des Kurfürsten von Köln. Er mußte als Großmeister der Deutschordensritter regelmäßig nach Mergentheim, wohin er seine Musiker mitnahm, unter ihnen auch den jungen Beethoven. Bei solch einer Gelegenheit mag Beethoven seinen frühsten Wiener Gönner, den Grafen Ferdinand von Waldstein, kennengelernt haben, der ihm 1792 den Weg nach Wien bahnte, dem der Meister dann 1805 seine „Waldstein-Sonate" widmete. Noch ein Großer kam in den Odenwald: Johannes Brahms, der auf der Suche nach einer stillen „Komponierthöhle" 1875 von Heidelberg neckaraufwärts fuhr und in Ziegelhausen Frühjahr, Sommer und Herbst verbrachte, wo seine 1. Sinfonie, viele Lieder und Kammermusik entstanden. Heidelbergs Musikblüte seit Wolfrum wirkte neckaraufwärts bis Eberbach hinauf und weiter.

Friedrich Baser.

Neue Chormusik

Von Hans Uldall, Hamburg-Volksdorf.

Die Zeit der Sensationswerke ist vorüber! Unsere junge Musikergeneration ist heute so weit, daß sie alles Erzwungene, Nurgewollte, Nichtgewachsene ablehnt! Man hat eingesehen, daß ein Musiker, der „falsche" Töne schreibt, deswegen noch keineswegs in der Avantgarde marschiert. Die junge Generation scheint wieder bei dem Punkt angekommen zu sein, der der Ausgangspunkt aller mehrstimmigen Musik ist, der Konsonanz. Sie hat erkannt, daß nur durch edle Einfachheit der verlorene Kontakt mit der Volksseele, ohne den sich jede Kunst in eine luftdünne Stratosphäre versteigt, wiederzufinden ist. Diese Erkenntnis bedeutet Fortschritt und Gesundung!

Auch in der Chormusik von heute ist diese Wandlung auffällig. Ungesanglicher Chromatik oder übermäßigen Intervallen, die bisher das Kennzeichen einer „modernen" Richtung sein wollten, geht der heutige Komponist möglichst aus dem Wege. Er sagt sich: „Das leicht Singbare wird naturgemäß immer am besten klingen und daher Sängern und Zuhörern die größte Freude bereiten. Und welche andere Aufgabe hätte die Musik sonst zu erfüllen?"

In dieser Hinsicht hochinteressant, eigenartig und in seiner Quinten- und Quartenharmonik für unsere Zeit bezeichnend, ist ein Hymnus für gemischten Chor a cappella „Gott aller Dinge Urspring" von Hermann Grabner op. 42 (Kistner & Siegel, Leipzig). Der aus dem 13. Jhd. stammende Text von Reinmar von Zweter (Neudeutsch von Will Vesper) ist mit geradezu heidnisch vitaler Kraft musikalisch gestaltet. Es gehört zwar ein leistungsfähiger Chor dazu, dieses Stück restlos zu meistern, aber die Wirkung wird, besonders nach der großangelegten Schlußsteigerung mit dem überraschenden Schlußakkord auf der Durdominante (das Ganze ist, wenn ich recht erkenne, hauptsächlich eine dorisch-äolische Melodik), nicht ausbleiben.

Stilistisch anders geartet, aber auch in seiner Art gut ist der „Gesang der Deutschen", eine Kantate nach Worten von Friedrich Hölderlin für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester von Hermann Reutter op. 49 (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz). Läßt der Anfang etwas kühl, so nimmt der lyrische Mittelteil durch eine warme Melodik gefangen. Wir dürfen diese romantische Musik nicht als eine Rückkehr zu einer bereits verklungenen Stilart werten, sondern als eine Romantik, wie sie das Wesen der Musik überhaupt ist und wie sie in ihrer Art bereits Bach und Händel in ihren Arien gekannt haben.

Völlig anders und auch für andere Zwecke gedacht ist das Volkschorspiel „Liebe, Spott und Eifersucht" für gemischten Chor, Männer-, Frauenchor, Sopran-, Alt-, Tenor-, Baßsolo (diese ad lib. chorisch zu besetzen), Kammerorchester (ad lib.) und

Klavier vierhändig (obligat) von Hermann Unger op. 76 (Verlag P. J. Tonger, Köln a. Rh.). Es ist eine heitere, wohlklingende Kantate, die sich auf Volksliedern aufbaut. Für derartige Kompositionen bestehen vielfache Verwendungsmöglichkeiten.

Auch Hermann Erdlens Kantate „Musikenklang" für einstimmigen und kleinen vierstimmigen Chor (Jugend-, Männer- oder gemischte Stimmen) mit Streichorchester und Bläsern oder Orgel (ad lib.) bzw. Klavier zwei- oder vierhändig oder Orgel nach Worten von Cornelius Becker (Kistner & Siegel, Leipzig) ist gesunde, gute Volksmusik in leicht singbarem Satz geschrieben. Das Stück, in der bei Erdlen gewohnten Frische komponiert, wird den Chorvereinigungen Freude machen.

Eine heitere „Serenata im Walde zu singen" nach Worten von Matthias Claudius für Männerchor, zwei Klarinetten, eine Trompete und Streichorchester von Fritz Büchtger, Werk 10 (Kistner & Siegel), atmet wirklich Waldluft. Das Werk kann in seiner Einfachheit fast von jedem ungeschulten Chor vom Blatt gesungen werden. Als Schluß„choral" eine witzige Parodie auf die Liedertafelei.

Um gleich beim Männerchor zu bleiben: Paul Graener gibt bei Bote & Bock, Berlin, „Drei Männerchöre" nach Texten von Hermann Löns (op. 105) heraus. Sie sind im alten Männerchorstile, vom harmonischen Satz herkommend, geschrieben. Wie es sich für einen Meister ziemt, gut klingend. Jedoch sind sie stellenweise nicht leicht zu singen. Nicht besonders neuartig, aber auch gutklingend und leicht ausführbar gesetzt sind drei Volkslieder, die Walter Berten in der Reihe „Lied im Volk" in demselben Verlage herausgegeben hat. Die Notation ermöglicht die verschiedensten Ausführungen, wobei vornehmlich an die Ausübung im Familienkreise gedacht ist: Einstimmig, mehrstimmig a cappella oder mit Instrumentalbegleitung (Klavier oder Streicher).

Neuere Bahnen sucht Hans Schaeuble in seinen „Fünf Chören" a cappella für vierstimmigen gemischten Chor nach Worten von Rudolf Pestalozzi op. 21 (Verlag Bote & Bock, Berlin) einzuschlagen. Ein gewisses Können und ein ehrliches Wollen ist diesem Komponisten nicht abzusprechen. Doch ist solches für die Güte eines Werkes noch nicht immer maßgebend. Es bedarf eines leistungsfähigen Chores, um dieses Werk zufriedenstellend und einwandfrei herauszubringen. Dabei sind die einzelnen Stimmen an sich nicht übermäßig schwer singbar. Es ist das Zusammenwirken der Stimmen, das — manchmal durch die Linienführung harmonisch etwas gesucht originell — einen spröden, unchorischen Eindruck hinterläßt.

Als leichte und gesunde Chormusik dagegen ist die Musik zur „Heldengedenkfeier" nach Worten von Max Barthel und Josef Weinheber für einen Sprecher, ein-, zwei- oder dreistimmigen Chor mit Begleitung von Instrumenten von Armin Knab (Schott's Söhne, Mainz) zu bezeichnen. Sie ist schlicht und natürlich klingend und dabei in ihrer Art doch originell.

Eine andere Musik zum Heldengedenktag bringt Karl Schüler im gleichen Verlage heraus: „Totenamt" für Sprecher, zweistimmigen Chor (gleiche oder gemischte Stimmen), Sopran und Baßsolo nach Belieben, Geige, Orgel und Gemeinschaftsgesang, Werk 30. Wie der Komponist im Vorwort angibt, bedeutet das Wort „Amt", daß das Werk kein Kirchenkonzert sein, sondern nur dienen will. So aufgefaßt, handelt es sich hier um eine wertvolle Feiermusik, die manchen neuen und interessanten Gedanken, wie den Anfangschor oder den Ostinato-Trauermarsch, enthält. Das Geigensolo wirkt etwas zu langatmig. Neuartig ist die Schluß-Passacaglia für Orgel, dessen 15strophiges Thema vom Chor und der Gemeinde zu den Variationen der Orgel mitgesungen wird.

Das kunstgerechte Klavierspiel

Bemerkungen zu einem neuen Buch von Martienssen

Der bekannte Klavierpädagoge Professor Carl Adolf Martienssen, der an der Berliner Hochschule für Musik wirkt, hat soeben ein Buch veröffentlicht, das wir seiner Bedeutung wegen zum Anlaß für die folgenden Ausführungen nehmen. Das Werk ist betitelt: „Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts"; Handbücher der Musiklehre, Band XVII, Breitkopf & Härtel, Leipzig, Preis gebunden 4,50 RM.

Dieses „dem Gedächtnis des großen Lehrers Franz Liszt" gewidmete Werk des verdienten Klavierpädagogen ist als Ergänzung zur ersten großen Veröffentlichung des Verfassers: „Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens" (Leipzig 1930) gedacht. Martienssen versteht unter „individuellem Klavierunterricht" die planmäßige Erziehung zur künstlerischen Persönlichkeit durch Ausbildung und Bezwingung des Technischen.

Die Betrachtung nimmt ihren Ausgang von der

historischen Stellung der neuartigen Methode. Eindringlich und klar wird uns die Unvollkommenheit der einseitig physiologisch gerichteten und bloß auf zweckmäßige Körperhaltung bedachten Methode aufgezeigt. Dann entlarvt uns der Verfasser die Mängel anderer pädagogischer Versuche, die entweder nur eine reine Gehörsbildung anstrebten oder aber es dem Schüler einfach überließen, von der „idealistischen Erlebnisseite" her die Technik zu entwickeln.

Keine dieser Lernformen konnten, wie Martienssen überzeugend darlegt, auf die Dauer befriedigen. Ein entscheidender Vorstoß gelingt ihm nun in der Entdeckung der sogenannten „intentionalen Motorik". Unter dieser Erscheinung begreift er das „Inbereitschaftstellen der Nerven und Muskeln" und erblickt darin[1] das „eigentlich ausschlaggebende Willensmoment beim „Schöpferischsein". Denn „niemals ist die Seele an sich schöpferisch, niemals das Ohr allein, sondern nur alles zusammen und keins ohne das andere". In knapper Form ist uns mit der Annahme jener „körperlicher Vorempfindungen", wie sie Martienssen auch bezeichnet und noch weiter verfolgt, eine tiefgreifende, psychologische Erkenntnis ausgesprochen. Denn erstens werden wir damit an die Tatsache erinnert, daß alle Erlebnisse, sofern sie im Tonwerk Gestalt werden, den immanenten Gesetzen einer Kunst untertan sind. Zweitens aber werden wir auf die Ganzheitseigenschaften der Gefühle wie auf die synthetisch verfahrende Vorstellungstätigkeit verwiesen. Martienssens gerechte Mahnung, nur nicht einseitig das schöpferische Vermögen auf die Wahrnehmungen des akustischen oder des Gesichtssinnes zu beschränken, sondern sich immer der „Ganzheit aller Sinnesempfindungen" bewußt zu sein, berührt sich — wohl unbeabsichtigt — mit Ergebnissen gleichlaufender neuerer psychologischer Forschungen (Jaenschs Eidetiker, vgl. auch die Arbeiten Ehrensteins und Felix Krügers zum Gestalt- und Komplexbegriff). Diesen zufolge ist nämlich die einzelne, isolierte Sinnesempfindung niederrangig gegenüber der komplexqualitätlichen Verkettung verschiedener Sinnkategorien. Es ist eine experimentalpsychologische Tatsache, daß die Warnehmungsrepräsentation eines Tons an viele nichtakustische Erlebnisanteile gebunden ist. Hier ist es interessant zu verfolgen, wie wissenschaftliche Theorie und künstlerische Praxis gleiche Wege gegangen sind.

Wenn Martienssen von „Tonwillen" oder „schöpferischem Klangwillen" spricht, so muß erläuternd hinzugefügt werden, daß jene Ausdrücke nichts mit Schenkers Ansicht vom „Tonwillen" gemein haben. Schenker glaubte, daß dem Ton selbst eine schöpferische seelische „Kraft" innewohne und daß diese von der persönlichen Ausdrucksabsicht des Komponisten abstrahiert sei. Alle künstlerischen Geschehensmotive waren so den Tönen, der musikalischen „Substanz" selbst zugewiesen; in die für sich tote Materie wurde ein Seelisches hineingedacht. Töne sollten so einen „Willen" besitzen, der einer schöpferischen Aktivität von seiten des Komponisten gar nicht mehr bedurfte. Dieser schwere Denkfehler einer voraussetzungslosen Ästhetik liegt Martienssens „Tonwillen" keineswegs zugrunde, er erkennt vielmehr durchaus die Notwendigkeit an, alle Untersuchungen auf die psychischen Eigenheiten der Persönlichkeit als dem eigentlichen Träger des Ausdrucks abzurichten.

Martienssen unterscheidet eine „statische", „ekstatische" (Polster-) und expansive (Schulter-) Technik. Hier schöpft er aus seiner reichen, langjährigen Erfahrung. Kleinste Muskelbewegungen werden hier beobachtet und — was den besonderen Wert dieser Darstellung ausmacht — werden nicht nur physiologisch beschrieben, sondern im Zusammenhang mit den seelischen Voraussetzungen behandelt. Breiten Raum nimmt der Abschnitt über die Polstertechnik ein (für weiche romantische Klangwirkungen), auf die bekanntlich R. M. Breithaupt (Die natürliche Klaviertechnik, 1. Aufl. erschien 1905) aufmerksam gemacht hat. Von großem Wert sind ferner Martienssens Bemerkungen zur Methode Franz Liszts, die sich auf direkte Überlieferung (Karl Kindworth und Alfred Reisenauer) stützen.

Gleichhohes Interesse können die Vorschläge zur Vereinfachung des „Trainierens" beanspruchen (Seite 58ff.). Martienssen fordert hier beim Einüben einer Tonleiter, nicht achtmal Finger für Finger hintereinander anzusetzen, sondern versucht, von nur zwei „Handlagen" c bis e und f bis c' auszugehen. Was der Praktiker damit als zweckmäßig feststellt, ist dem Psychologen als sogenannte „rückwirkende Hemmung" bekannt. Nämlich die Tatsache, daß bei allen Bewußtseinsinhalten die Neigung besteht, zu verharren (perseverieren) und kein neues Erlebnis gedächtnismäßig festgehalten werden kann, wenn nicht das Nachklingen (Konsolidieren) des Vorhergegangenen aufgehört hat (vgl. die sogenannte „retrograde Amnesie"). Daher sind Martienssens Vorschläge, das Einüben

---

[1]) Wir denken dabei unmittelbar an die beiden experimentell nachgewiesenen Möglichkeiten einer „motorischen" und „sensorischen Einstellung" (Laufenlassen der Finger oder gedankliches Lenken der Muskelbewegungen beim Spiel).

einzelner musikalischer Figuren in möglichst wenig Lernakte pro Zeiteinheit aufzuteilen, von ungewöhnlich großer pädagogischer Bedeutung.

Köstlich ist daneben Martienssens Mahnung, beim Üben nicht ziellos wie der angehende Klaviertitan drauflos zu „bimsen", das schon so manchen Bewohner umliegender Stockwerke zum Auswandern gezwungen hat! Auch hier ist Liszt das unerreichbare Vorbild: es soll ein Genuß gewesen sein, ihm beim Üben zuzuhören. Viele Gedanken Martienssens erinnern an Robert Schumanns Musikalische Haus- und Lebensregeln, jenen unerschöpflichen Ratgeber für den Musikunterricht.

Das abschließende Kapitel („Das Werknachschaffen aus dem Gestaltungswillen") ist reich an tiefen, kunstphilosophischen Einsichten (wenn wir auch in der Frage der platonischen Ideenlehre und deren Bedeutung für das Anschauen des ästhetischen Gegenstands nicht ganz der gleichen Meinung sind), die weit das übertreffen, was im Rahmen eines Klavierunterrichtswerks erwartet werden durfte.

Der Musikliebhaber, Pianist, Erzieher oder Musikhistoriker — alle werden mit großem Gewinn zu diesem Buche greifen. Mit großer Sprachgewandtheit wird die schwierige Aufgabe, ohne Zuhilfenahme von Zeichnungen Greifbewegungen der Finger zu erläutern, bewältigt; lustige Vergleiche (selbst die „Schwingungskreise" des Rundfunkgeräts fehlen nicht!) erleichtern das Verständnis. Ein umfängliches Literaturverzeichnis ist dem Leser ebenso willkommen wie das sorgfältig angelegte Namen- und Sachregister. Martienssens Methode des individuellen Klavierunterrichts wird auf Jahre hinaus als die maßgebende klavierpädagogische Spezialuntersuchung zu gelten haben. Wolfgang Boetticher.

Das Weihnachtsgeschenk eines deutschen Künstlers

Vorbildliche künstlerische Tat Ludwig Hoelschers in den Solinger Betrieben

Der Dank der deutschen Künstler an den Führer, der im Zeitraum weniger Jahre eine Erneuerung der Kunstübung heraufgeführt, die alle Erwartungen weit hinter sich läßt, dieser Dank spricht sich in dem immer zunehmenden selbstlosen Einsatz für das ganze Volk bei besonderen Anlässen aus. Die nachstehende Zuschrift umreißt in besonders lebendiger Weise, wie sich ein junger Musiker vorbildlich in den Dienst einer hohen Idee stellt. Es ist ein Beispiel für viele.

Die Schriftleitung.

Prof. Ludwig Hoelscher, der deutsche Meistercellist, der für die im Rahmen des deutsch-italienischen Kulturaustausches stattfindenden ersten repräsentativen Konzerte in Rom, Mailand, Venedig, Bologna u. a. verpflichtet wurde, hatte sich an den Weihnachtstagen des vergangenen Jahres der NSG. „Kraft durch Freude" und dem Kreiskulturamt der NSDAP. in der alten Klingenstadt Solingen zur Verfügung gestellt, die in seinem Auftrag sechs Konzerte vorbereitet hatten, die nach seinem Willen ein kostenloses Weihnachtsgeschenk an die Solinger schaffenden Menschen in den Betrieben bedeuteten. Diese Konzerte, von denen vier auf Hoelschers ausdrücklichen Wunsch in den Betrieben, zwischen den Maschinen und Werkstücken durchgeführt wurden, hinterließen einen außerordentlich starken Eindruck und empfingen ihre besondere Note durch das Bekenntnis des Künstlers zum schaffenden deutschen Menschen.

Wer sich bisher noch immer von der Vorstellung genährt hatte, daß „schwere" Musik nur etwas für „Berufene" sei, mußte sich von der inneren Anteilnahme und der verständigen Bereitschaft, die Hoelscher von den 4000 schaffenden Menschen entgegengebracht wurde, beschämen lassen. Wir erlebten das Spiel des Künstlers in der Riesenwerkshalle der Leichtmetall-Gießereien Rudolf Rautenbach. Weit über tausend Menschen wurden stumm vor Ergriffenheit und Freude. Prof. Hoelscher steigerte mit dem Beifall und dem Jubel seiner vielen hundert Hörer sein Gestaltungsvermögen bis zu einer gipfelnden Meisterleistung in Boccherinis „Rondo", das abgerundet und vollendet wiedergegeben wurde. Selbst wenn man diesen Beifall miterlebte, fällt es schwer, ihn in Worte zu fassen. Immer und immer wieder mußte sich der vor Glück und Befriedigung strahlende Künstler vor den Arbeitern zeigen, die nicht eher Ruhe gaben, bis sie als letzte Weihnachtsgabe unser schönstes Weihnachtslied hören durften: „Stille Nacht, heilige Nacht", zwischen Maschinen und Fabrikwänden und darüber gebreitet eine Feierlichkeit und Andacht, daß man die Regentropfen auf dem Dache tanzen hörte. Hier wurde die Wirkung der wahren Kunst offenbar, die den Menschen erhebt und ihn zu einer glückseligen Erlebnisgemeinschaft zusammenschließt.

Der Künstler führte in allen Konzerten seine Hörer selber in den Geist und den Charakter der zum Vortrag gelangenden Stücke der klassischen Celloliteratur ein. Er betonte später, daß die Aufgeschlossenheit und Andacht der Schaffenden — er

habe nie in einem Konzertsaal eine so mitgehende Zuhörergemeinde gefunden — für ihn ein Erlebnis bedeutet, das ihm zum schönsten Kraftquell seiner Arbeit werde.

Eine fünfte Veranstaltung wurde als Festkonzert unter Mitwirkung des gesamten Bergischen Landesorchesters unter Werner Saam im größten Saale Solingens auf Wunsch Hoelschers für die ehrenamtlichen Helfer der Deutschen Arbeitsfront, der NSG. „Kraft durch Freude" und die kulturtragenden Kräfte durchgeführt. Das Konzert ging in einem jubelnden Beifallssturm unter. Schließlich spielte Ludwig Hoelscher am Morgen des ersten Weihnachtstages in den Solinger Städt. Krankenanstalten vor den kranken Menschen, denen diese Stunde wirklich ein Geschenk von tiefstem Werte wurde. Man sah Tränen in aller Augen, Tränen der Freude und der Ergriffenheit.

Im Reichssender Köln unterhielt sich Prof. Hoelscher im Rahmen einer „Momentaufnahme" mit dem Sprecher Dr. Maus über die Solinger Veranstaltungsreihe. Er erzählte der westdeutschen Hörergemeinde von seinem Beginnen, die Klangkultur des Soloinstrumentes in die Betriebe zu tragen und lenkte dabei gleichzeitig die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf das Solinger Kulturleben und den geplanten Theaterbau („Solingen, die einzige Großstadt ohne Theater").

Die NSG. „Kraft durch Freude" und das Kreiskulturamt der NSDAP. überreichten Ludwig Hoelscher nach Abschluß der musikfrohen Tage eine künstlerisch ausgeführte Urkunde, in der u. a. folgendes gesagt wurde: „Es ist Ludwig Hoelschers Verdienst, zum erstenmal in Westdeutschland die edle Klangkultur eines Soloinstrumentes in den Betrieb getragen und Tausenden deutscher Menschen zugänglich gemacht zu haben. Es ist sein Verdienst, dem langsam aufblühenden Solinger Kulturleben neue, wertvolle Impulse geschenkt zu haben. In einer beispielgebenden Art hat er sich damit erneut das Bekenntnis der Solinger Bevölkerung zu seinem wahren und echten Künstlertum gesichert."

Ludwig Hoelscher war besonders von seinen Besuchen in den Betrieben so beeindruckt, daß er beim Abschied den verantwortlichen Männern der Partei und der NSG. „Kraft durch Freude" die Versicherung gab, in jedem Jahre zu einer ähnlichen Veranstaltungsfolge bereit zu sein. Ein Bekenntnis eines Künstlers zu seiner Heimat und zu seinen schaffenden Volksgenossen in den Betrieben, wie man es schöner und vorbildlicher nicht wünschen braucht. Diese Konzerte Hoelschers sind auch insofern eine Kulturtat, als es immer noch selten ist, daß sich Künstler für Konzerte vor den Schaffenden der Betriebe in dieser Form zur Verfügung halten.

Ernst Erich Straßl.

* Die Werkanalyse *

Altdeutsche Poesie in stilgerechten Vertonungen
Zwei Kammerkantaten von Hans Chemin-Petit

Von Erich Schütze, Berlin

Wir besinnen uns heute mit Vorliebe auf die arteigenen Äußerungen deutschen Kultur- und Kunstwillens. Dabei finden auch die Frühzeiten literarisch-künstlerischen Schaffens stärkere Beachtung. Die ursprüngliche und ungebrochene Kraft, die vielen Schöpfungen dieser Zeiten eigen ist, führt uns zu den Quellen völkischer Lebensart zurück.

Altdeutsche Poesie, aus unmittelbarem Empfinden heraus geboren, regt eine Reihe von Komponisten zu neuen Vertonungen an. Wolfgang von Bartels schreibt eine Frauentanzkantate nach Minnegedichten des 13. Jahrhunderts für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, Karl Bleyle Minnelieder nach Heinrich von Morungen für Bariton und Streichquartett, Wilhelm Weismann das Wessobrunner Gebet und eine Folge: Deutscher Minnesang nach Walther von der Vogelweide und anderen Dichtern des Mittelalters.

Die zeitbedingte Haltung der Texte verlangt eine besondere Behandlung der musikalischen Ausdeutung. Im allgemeinen bemerkt man noch eine gewisse Unsicherheit in der stilistischen Erfassung der poetisch-musikalischen Ausdruckswerte. Die Verquickung unterschiedlicher Stilmomente gefährdet die Einheitlichkeit der Gestaltung. Daher muß es besonders anerkannt werden, daß es einem Komponisten wie Hans Chemin-Petit in seinen zwei Kammerkantaten gelingt, die Ausdrucks-

haltungen von Dichtung und Musik ideal zu vereinen.

Der ersten, 1935 entstandenen Kantate ist ein Text von Andreas Gryphius (1616—1664) zugrunde gelegt: „Von der Eitelkeit der Welt." Der Vortrag des Textes ist einer Baritonstimme übertragen, die Begleitung einem kleinen Orchester von zwei Oboen, einem Fagott, einer Violine, zwei Violen, einem Cello und einem Kontrabaß (Streicher evtl. in chorischer Besetzung im klanglichen Verhältnis zu den drei Solobläsern). Nur wenig, doch maßgeblich abgewandelt ist die Besetzung bei der zweiten Kantate: „An die Liebe" nach Worten des Kanzler (um 1300), 1937 komponiert und wie das erste Werk im Reichssender Berlin uraufgeführt. Der gesangliche Part wird von einem Sopran durchgeführt. Das Kammerorchester wird durch Hinzunahme der Harfenstimme erweitert. Dadurch hat der Komponist die Möglichkeit, ein Klangbild von wärmeren und leuchtenderen Farben zu schaffen.

In der Formgebung knüpft Chemin-Petit an die Solokantate der Barockzeit an, wie sie durch Caccini begründet und bis zu Bach und Händel weiterentwickelt wurde. Er folgt einer besonderen Neigung, wenn er die Kunst der alten Meister in gegenwartserfülltem Geist neu aufleben läßt. Denn auch in seinem sonstigen Schaffen zeigt er sich als eine Musikernatur, die ganz in polyphonem Denken aufgeht. Seine Polyphonie ist von einer seltenen Gelöstheit und Natürlichkeit, weil sie aus klaren, gesetzmäßigen Klangvorstellungen erwächst und von jeder gesuchten Linearität oder fremdartigen Aufmachung frei ist. Deswegen spricht diese Musik bei aller kunstmäßigen Linienführung den Hörer unmittelbar an. Hinzu kommt eine bildhafte Motivik, die auf der Höhe Bachscher Darstellungskunst steht:

> Was wir für ewig schätzen,
> Wird als ein leichter Traum vergehn.

In melismatischen Dehnungen wird das „ewig", in zerfließenden Tonfolgen das „vergehen" charakteristisch umschrieben.

> Was pocht man auf die Throne,
> Da keine Macht noch Krone
> Kann unvergänglich sein.

Eine überraschend einsetzende, stark akzentuierte Abwandlung versinnbildlicht die herausfordernde Geste.

Der Ungezwungenheit des melodischen Flusses entspricht die klare Architektonik der formalen Anlage. Spannen sich die Bogen der gesanglichen Ausschwingungen in der ersten Kantate über einer Passacaglia-Variationsreihe, so finden die Strophenabgesänge der zweiten Kantate ihre tragenden Konstruktionen in den Durchführungen eines Nonenkanons, einer Doppelfuge und eines Quartenkanons. Daß die Unterwerfung unter bestimmte Formprinzipien die Wärme und Lebendigkeit des Gesanges nicht beeinträchtigt, ist ein Beweis für die bedeutende Gestaltungskraft des Komponisten. Charakteristisch für seine Kunst ist auch die Art, wie er von freien Formungen zu streng gebundenen überleitet. Das Passacagliathema setzt erst ein, nachdem eine freie instrumentale Einleitung den Stimmungsgehalt des nachfolgenden Textes vorbereitet und die Singstimme in einem rezitativartigen Ausruf die Betrachtung begonnen hat:

> Die Herrlichkeit der Erden
> Muß Rauch und Asche werden.

Baß:





Die Variationen bilden dann den stetig wechselnden Untergrund für die Hauptlinien des gesanglichen Parts. Fast unmerklich geht eine Variation in die andere über. Die Singstimme spannt ihre Bogen nach völlig freiem Ermessen. Bald setzt sie inmitten einer Variation, bald gegen das Ende hin ein. Nach der neunten Variation wird der strenge Formablauf durch eine freigestaltete Episode im pastoralen $^9/_8$-Rhythmus unterbrochen:

> Wie eine Rose blühet,
> Wenn man die Sonne siehet
> Begrüßen diese Welt.

Der innige Charakter wird durch die ausdrucksvollen Gegenstimmen der Bläser bekräftigt. In der Kantate „An die Liebe" sind es die gleichgearteten Strophenanfänge, die der Komponist in freier Art formt. Die Solostimme beginnt hier unmittelbar, ohne einstimmende Vorbereitung, in strahlendem C-Dur und F den Lobeshymnus auf die Liebe:

> O Liebe, gelobet sei dein Nam'
> Und deine Süße gepriesen.

Von eindringlicher Prägnanz und wirksamer Gegensätzlichkeit sind die beiden Themen der Doppelfuge:



Zu charakteristischen Abweichungen von der formstrengen Gestaltung läßt sich der Komponist in beiden Kantaten noch durch die Besonderheit der Schlußzeilen bestimmen:

Was du zuvor genossen
Ist als ein Strom verschossen.

Hier klingt in der ersten Kantate noch einmal die zarte Weise des Pastorale auf. Dann schließt sich der Kreis mit der Wiederaufnahme des Passacagliatempos und einem fragend verschwebenden Nachklingen des Themas:

Was künftig, wessen wird es sein?

In der zweiten Kantate schwingt sich der Gesang noch einmal zu einer ganz neuen Melodie empor, umspielt von einem reizvollen Gerank der Oboe:

Du blühender Zweig, fruchtbarer Stamm,
Du mehrest Gottes Reiche.

In beiden Werken kommt die Ausdruckshaltung der Musik dem Wesenskern der textlichen Vorwürfe unmittelbar entgegen und läßt den Hörer eine ungemischte Freude am Zusammenklingen von Dichtung und Musik erleben.

* Musikalisches Presse-Echo *

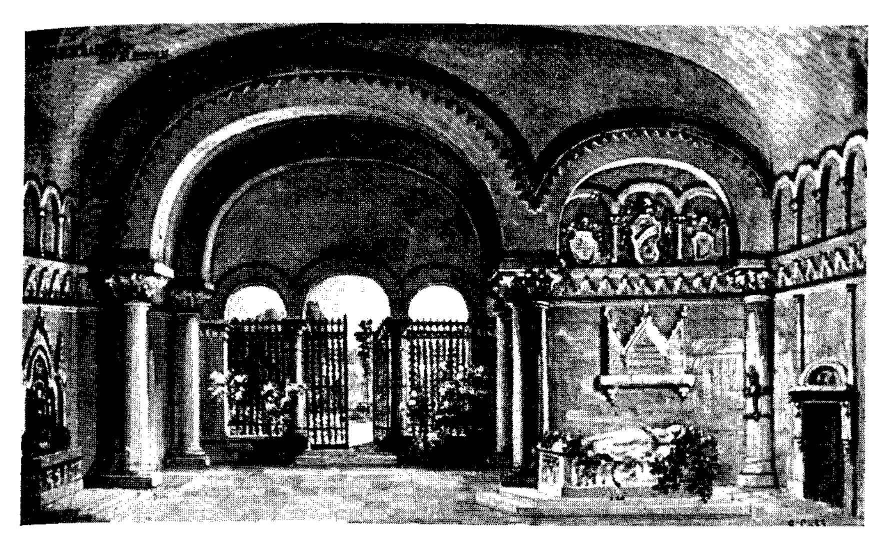
Aus einem Aufsatz über Wolfgang Zeller als Filmmusiker

Es besteht bei einsichtigen Menschen kaum ein Zweifel darüber, daß die Musikkultur immer mehr im Absteigen begriffen ist. Diese Rückbildung läßt sich darauf zurückführen, daß der unbewußte, unwillkürliche Musikverschleiß zu-, das bewußte, willensbedingte Musikhören dagegen abnimmt.

Die leicht beobachtbare Tatsache, daß in der Moderne, d. h. in unserer unmittelbaren Gegenwart, das Musikerlebnis zum weit überwiegenden Teil, sagen wir zu 90%, durch den Lautsprecher vermittelt wird, läßt anderseits den Schluß zu, daß unsere Zeit ihren musikalischen Ausdruck eben nicht wie frühere Epochen in der Musik der Kirche, des Konzertsaales oder der Oper findet, sondern in der Musik des Radios und des Films.

Es scheint ein Paradoxon, wenn man sagt, daß eine Zeit, die das Hören — Mikrophon und Lautsprecher — entdeckte, es dadurch wieder verlernte. Man wird mir jedoch bald beistimmen, wenn man sich daran erinnert, wieviel Musik heute „überhört" wird. Die Musik des Rundfunks ist dem Hörer gegenüber fast gänzlich zu einer genau so primitiven Funktion herabgesunken, wie es die der Zentralheizung von vornherein nicht anders sein sollte. Laßt einen Menschen heute nach Hause kommen und er wird seinen Radioapparat einschalten, sich nebenan im Badezimmer die Hände waschen, in der Küche Kartoffeln schälen, kurz alle möglichen Tätigkeiten ausüben, nur nicht die des Hörens. Laßt zwei Leute in einem Kaffeehaus ein interessantes Gespräch entwickeln, es wird nicht lange dauern und wie ein Taifun alles vernichtet, was in seinen Wirkungsbereich kommt, ist bald die Unterhaltung von der Flut aus dem Lautsprecher vernichtet. Der musikalisch Aktive wird sofort auf die Musik hören, auf ihre Qualitäten oder Fehler, aber er wird in seinem Gespräch gestört; der andere wird wahrscheinlich überhaupt nichts empfinden, er läßt die Musik bestenfalls über sich ergehen wie den warmen Strahl der Brause, sein inneres Ohr ist bereits abgestumpft gegen jede Reaktion, denn mit zunehmender Reizdauer läßt die Empfindung nach; das ist ein psychophysisches Grundgesetz.

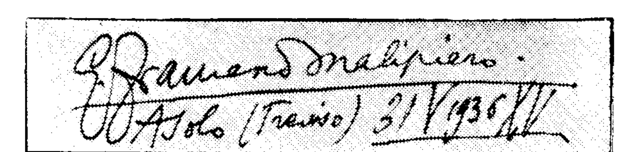
Wir haben auch im Film deutliche Beispiele für die um sich greifende musikalische Abstumpfung: die meist sinnlose Titelmusik, die musikalische Dialog-



Bühnenbild zu „Giulietta e Romeo" von Zandonai an der Mailänder Scala



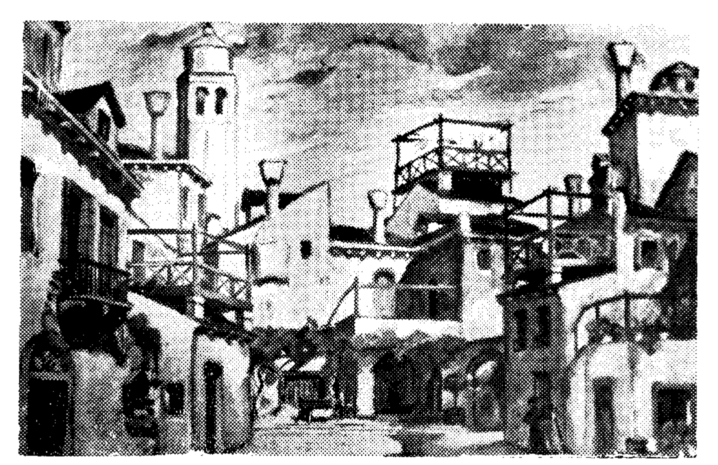
Benjamin Gigli
in einer Karikatur von Gino Salini



Schriftprobe des auch bei uns vielgespielten
italienischen Komponisten Francesco Malipiero



Figurine zu „Giulietta e Romeo" von Zandonai



Bühnenbild zu „Il Campiello" von Wolf-Ferrari (Rom 1936)

Die vorstehenden Bilder gehören zu dem Aufsatz „Kunstpflege im heutigen Italien" von Schweizer.

Bühnenbild aus: „Das Liebesverbot", große komische Oper von Richard Wagner
Spielleitung: Hans Schüler, Bühnenbild: Karl Jacobs †, Leipzig, Neues Theater
(Am 13. Februar wird der Richard Wagner-Zyklus mit der Leipziger Oper mit dem „Liebesverbot" eingeleitet)

Skizze zu Verdis „Sizilianische Vesper" von Emil Pirchan. Berliner Staatsoper 1932
(Aus „Geschichte der Berliner Staatsoper" von J. Kapp, Max Hesses Verlag)

verschmierung und die durchschnittlich falsche Begleitmusik stummer optischer Vorgänge.

„Das Publikum merkt's ja doch nicht!" — Es merkt wirklich nichts, denn es ist durch die Gewohnheit vom Rundfunk Musik zu empfangen wie das Wasser aus der Leitung, bereits derart verdorben, daß man jenem Menschen, der die Rundfunkgeräte „Musikzapfstellen" genannt hat, ob einer solchen Respektlosigkeit eigentlich gar nicht sehr böse sein kann.

Natürlich besagen solche Reaktionen gegen den Rundfunk ebensowenig wie der Krieg gegen den Erfinder des Schießpulvers. Im Grunde sind daraus auch nicht Anhaltspunkte für eine besondere Kulturlosigkeit zu konstruieren, sondern es zeigt sich ganz einfach, daß gewisse Tatsachen es rechtfertigen würden, wenn man von der Kultur der Gegenwart als von dem charakteristischen Beispiel einer „Augen"-Kultur spräche, wobei die Bedeutung der Baukunst in unserer Zeit eine solche Theorie nur stützen könnte.

Was das mit Wolfgang Zeller zu tun hat? — Sehr viel.

Denn: wenn in einem Zeitabschnitt eine Kultur, besonders des Visuellen, vorherrscht, so hat die selbstverständlich vorhandene und untrennbar mit dem Visuellen verbundene akustische Komponente — im Film also die Musik — sehr präzise Funktionen.

Und diese Funktionen der Musik im Film hat Wolfgang Zeller wie nur sehr wenige Menschen erfaßt. — Deshalb also diese lange Einleitung.

Betrachtet man Zellers Filmmusik, so unterscheidet sie sich grundsätzlich von derjenigen anderer bedeutender Komponisten, z. B. von der eines Mackeben, Windt, Melichar oder Gronostay. Sie unterscheidet sich, d. h. sie tritt dadurch hervor, daß sie unter allen Umständen zurücktritt. Sie ist eine das Bild ergänzende Funktion des Films. Sie kann sehr sparsam da sein, wenn das Optische sehr stark ist, und sie wird sich glanzvoll entfalten, wenn der Bildvorgang es gestattet. Man wäre versucht, von Zellers Filmmusik als von einem dynamischen Regulator zu sprechen, wenn dadurch nicht wieder Mißverständnisse heraufbeschworen werden würden. Ihre Form ist bewundernswert klar und entspricht stets feinfühlend dem filmischen Ablauf. Die Thematik ist unkompliziert und kann nie überhört werden, auch wenn sie nicht hinweisende Geste zum Bildvorgang ist. Ihre Instrumentation erscheint dadurch sehr reizvoll, daß Zeller häufig natürliche Geräusche im Sinne eines Orchesterinstrumentes verwendet. — Die Form, die stets des Bildvorganges „gehorsame Tochter" ist, dürfte bereits in die Zeit von Zellers Schauspielmusiken fallen.

(Dr. Leonhard Fürst in „Der deutsche Film", Januar 1938.)

Musikalische Erziehung in der Hitler-Jugend

Seit fast drei Jahren steht innerhalb der kulturellen Erziehungsarbeit der deutschen Jugend die Musik an besonderer Stelle, denn sie war die erste der Künste, die wieder Herz und Seele des Volkes und der Jugend ansprechen konnte, nachdem Jahrzehnte und noch größere Zeiträume des Verfalls sie vom Volk entfernt hatten. Das Kampflied auf den Straßen und in den Werksräumen schlug als Lied, das nicht nur eine musikalische Form, sondern ebenso tätiges Handeln bedeutete, wieder die Brücke. Volkslied und Volksmusik werden für alle Zukunft die Grundlage eines inneren und herzlichen Verhältnisses zur musikalischen Kunst bedeuten: daraus hat jede Erziehungslehre ihre Folgerungen zu ziehen:

Die Hitler-Jugend hat sich drei Aufgaben gestellt:

1. Unsere Jugend soll bis zum letzten Jungen und Mädel die neuen und alten Lieder des Volkes kennenlernen, sie singen, behalten und weitergeben.
2. Wir wollen die musikalisch besonders Begabten und Interessierten in Spielscharen zusammenfassen und mit ihrer Hilfe eine neue lebendige Pflege der Gemeinschafts- und Hausmusik erreichen.
3. Wir wollen durch das Hören großer deutscher Meisterwerke aller Zeiten unsere Jugend zu Ehrfurcht vor der großen Schöpfungsgnade führen, die sich in Menschen und ihren Werken darstellt.

Das sind drei Aufgaben, die den vollen und leidenschaftlichen Einsatz der besten Musikerzieher verlangen, deren innere Berufung ihnen ständig den Idealismus für ihre Arbeit gibt.

Es hat sich gerade im letzten Jahre besonders gezeigt, daß eine große Planung der gesamten Frage der Musikerziehung für die Hitler-Jugend vorgenommen werden muß. Die revolutionäre Bedeutung des dritten Faktors der Jugendorganisation in der Gesamterziehung wirkt sich auf künst-

lerischem Gebiet besonders stark aus. Familie und Schule werden in ihren Anregungen und Unterrichtsstunden, die sie bisher musikalischen Belangen zuwendeten, unterstützt durch den Auftrag, der der Kunsterziehung innerhalb der Hitler-Jugend gestellt ist.

Laien- und Fachmusiker, haupt- und nebenamtliche Musikerzieher werden für diese Arbeit eingesetzt. Der Laie wird immer in der großen Breite entscheidend für die Gestaltung des musikalischen Lebens sein. Der Fachmann, der selbst aus den Gliederungen der Bewegung kommt, wird wissen, welche Wege er besonders Begabte und Interessierte zu führen hat. Laie und Fachmann schließen sich in dieser Arbeit nicht aus; eine Arbeit bedingt die andere, und neben der Laienschulung gilt die besondere Aufgabe in der Hitler-Jugend auch der Ausbildung musikalischer Leiter.

Auf Fahrt, im Lager und auf dem Heimabend kommen unsere Jungen und Mädel in die erste Berührung mit dem Lied. Jedes Fähnlein und jede Gefolgschaft verfügt über einen Singwart, der für die musikalisch-inhaltlich richtige Weitergabe des anvertrauten Liedgutes verantwortlich ist. Während die einzelnen Gebiete und Obergaue heute schon hauptamtlich mit Fachkräften besetzt sind, ist es eine Aufgabe für die Zukunft, in den Bannen und Untergauen hauptamtlich musikalische Mitarbeiter einzusetzen. Aus der praktischen Arbeit entwickelt sich ein neuer musikalischer Erzieherberuf: der Volks- und Jugendmusikleiter. Zur Ausbildung dieser Kräfte laufen seit 1936 staatliche Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter in Berlin und Weimar, die Reichsjugendführung und Reichserziehungsministerium gemeinsam eingerichtet haben und mit einer staatlichen Prüfung abschließen lassen. Diese einjährigen Lehrgänge sind aber nur ein Übergang bis zu der vorgesehenen dreijährigen Berufsausbildung in der künftig im Aufbau befindlichen Reichsmusikschule Hirschberg, in der künftig Volks- und Jugendmusikleiter für die musikerzieherischen Aufgaben in der Hitler-Jugend und in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" ausgebildet werden sollen.

Zur allgemeinen Schulung in den Formationen treten zusätzlich in mittleren und großen Städten die „Musikschulen für Jugend und Volk." Sing- und Instrumentalunterricht an diesen „Musikschulen für Jugend und Volk", die in Verbindung mit den deutschen Gemeinden und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" errichtet werden, wird von der Hitler-Jugend aus zum Dienst erklärt.

Schulen bestehen bereits in Dresden, Freiburg i. Br., Berlin-Charlottenburg, Mainz, Flensburg und Stuttgart, für die nächsten Monate ist die Eröffnung weiterer Schulen vorgesehen.

Die Schulung der Singwarte wie der Musikreferenten erfolgt in Schulungslagern, die halbjährlich oder jährlich gebietsweise die Mitbearbeiter acht Arbeitstage lang zusammenfassen. Das Reichsmusikschulungslager und die Reichsmusiktage Stuttgart 1937 vom 4. bis 15. November standen unter dem Hauptgedanken, die planmäßige Inangriffnahme der Musikerziehung innerhalb der Hitler-Jugend herauszustellen und die enge Arbeitskameradschaft zwischen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und der Hitler-Jugend zu beweisen.

Entscheidend ist für die gesamte Musikarbeit die Verordnung des Reichsjugendführers über die Errichtung von Spielscharen. Das Hauptreferat Musik der Reichsjugendführung läßt seine besondere Sorge der Auswahl musikalischer Literatur angedeihen, es sorgt durch Herausgabe von Liederblättern, die monatlich erscheinen, durch Herausgabe von Musikblättern, kleineren und größeren Spielmusiken, dafür, daß in allen Einheiten brauchbares und gutes Material vorhanden ist und weist in seiner Literaturberatung auch auf die Werke und Bearbeitungen der vergangenen Zeit hin.

Als Abschluß einer zweijährigen Aufbauarbeit wurde am 25. Oktober 1937 in der Reichsmusikkammer eine neue Abteilung: Jugend- und Volksmusik eingerichtet. In dieser Abteilung sind sämtliche Spielscharen und musiktreibende Einheiten der Hitler-Jugend, sämtliche Sing- und Musiziergemeinschaften der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", sämtliche Laienkapellen, Werkspielscharen und Werkscharchöre zusammengefaßt. Dort werden die Gebiete der volksmusikalischen Erziehung einer besonderen Betreuung unterstellt. Das bedeutet die Aufgabe, von Staats wegen schützend und führend die Hand über die Fragen der Volksmusik und der Erziehung eines musikalischen Nachwuchses zu legen, wie es bisher in diesem Maße noch nicht der Fall gewesen ist.

(Der „Berliner Börsen-Zeitung" vom 23. Januar 1938 auszugsweise entnommen.)

Ein deutsches Musikerschicksal. Samuel Scheidt (1587—1654)

Der Hallenser Organist und Hofkapellmeister der fürstlichen Administratoren des protestantischen Erzbistums Magdeburg-Halle, dessen Leben sich in so bescheidenen Bahnen vollendet hat, daß kaum viel mehr als ein paar Geburts- und Sterbedaten seiner Familie, ein paar wenige Briefe und Dokumente die Spur seines Daseins nachzuzeichnen gestatten, und der, von seinen Lehrjahren abgesehen, kaum über seine Vaterstadt hinausgekommen ist, hat auf das deutsche Musikleben einen tiefen und nachhaltigen Einfluß ausgeübt.

Bei schaffenden Künstlern, die mit ihrer Person und ihrer Leistung in der Erinnerung des Volkes weitergelebt haben, ist es wohl immer so, daß dieses Volksbild sich nicht völlig mit demjenigen deckt, das der Historiker sich macht. Jenes Bild lebt mit dem Volk weiter, und die Wandlungen des Volkslebens, in diesem Falle des deutschen Musiklebens, haben das Bild Scheidts langsam verwandelt. Der Historiker, der ergründen will, „wie es wirklich war", sucht die Voraussetzungen des Schaffenden von seinem persönlichen Anteil zu trennen und aus Voraussetzung, persönlichem Anteil und Weiterwirkung das Bild einer Lebensganzheit aufzubauen. Im Volk aber bleibt das Bild der Nachwirkung vornehmlich beharren, und in der legendären Nachverherrlichung verlieren sich allmählich die Umrisse der „wirklichen" Erscheinung. Daß bei Scheidt die beiden Bilder sich so wenig decken, ist vielleicht ein Umstand, der erklärlich macht, warum sein Name bei dem heutigen Musikfreund nur unklare Vorstellungen zu erwecken pflegt.

In der führenden Musikerdreiheit aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges steht neben dem Geistesaristokraten Heinrich **Schütz**, in dem Sinn, Können und Wollen des Zeitalters sich in einzigartiger Weise verkörpern, und neben dem draufgängerischen Feuerkopf J. Hermann **Schein**, der zum revolutionären Vorkämpfer einer neuen Musik wurde, Samuel **Scheidt** als der Bedächtige und Vermittelnde, der aus Überlieferung und bewußtem Lehrwillen zum Mann des Volkes wurde, dessen Wirken, gewollt oder ungewollt, mehr in die Breite als in die Tiefe ging, und dessen Werk, ohne den besonderen Problemen der Zeit aus dem Wege zu gehen, jedoch weder einzelgängerisch wie das Schützens, noch befremdend wie das Scheins, den ganzen Umkreis der nord- und mitteldeutschen Musik bestimmt und erfüllt hat. Ganz fest in der religiösen wie in der gesellschaftlichen und künstlerischen Überlieferung des deutschen Luthertums verwurzelt, aufgewachsen in der behäbig-bürgerlichen Kultursphäre der wohlhabenden Salzstadt Halle, blieb der Salinenmeistersohn sein Leben lang erfüllt von Luthers Anschauung der Musik als eines Dienstes an Gott und seiner Offenbarung. Aber als etwa 19- bis 21jähriger Mensch erlebte Scheidt den Einbruch einer neuen Musikanschauung und auf Selbstverwirklichung der Kunst und des Künstlers gerichteten Musikübung, als er in Amsterdam die Lehre des Orgelmeisters und „Organistenmachers" Sweelinck durchlief. In Sweelinck gipfelte eine ursprünglich von englischen glaubensvertriebenen Protestanten ausgehende Orgel- und Klavierkunst, die es auf die spielerische Wirkung und die eigenständige ästhetische Wirkung abgesehen hatte. Der bedeutendste Vorgänger Scheidts in der deutschen Orgelmusik, zugleich sein persönlicher Vorgänger im Hallenser Kapellmeisteramt, Michael Praetorius, hatte, obwohl nur eine halbe Generation älter, noch eine altlutherische und rein deutsche Orgelüberlieferung verkörpert. Scheidt aber fiel die Aufgabe zu, die **neue Orgelmusik** in das lutherische Deutschland zu übertragen und die Verschmelzung zwischen den beiden Richtungen zu vollziehen. Sein großes Hauptwerk auf diesem Gebiet, die in drei Teilen zuerst 1624 erschienene „Tabulatura nova", läßt alle Künste der neuen Orgelvirtuosität, brillanter Spieltechnik und farbiger Klangeffekte spielen. Sie hat Scheidts Ruhm für die Dauer befestigt und jene Ausbildung einer höchst selbständigen und eigenartigen norddeutsch-protestantischen Orgelmusik begründet, deren letzter Vertreter J. Sebastian Bach wurde. Insbesondere in den zahlreichen Choralvariationen zeigt Scheidt das Bestreben, den alten Geist in das neue Gewand zu kleiden, ohne dabei doch der Neigung der Zeit zu spielerischer Gefälligkeit oder zu überspitzter Ausdruckshaftigkeit allzu weit nachzugeben. In der Orgelmusik und im lutherischen Choral liegen die Wurzeln Scheidts. Als Orgelspieler, Orgelkomponist und Orgelkenner hat er sich den Namen gemacht, den damals das ganze musikalische Deutschland kannte.

War Scheidt schon mit den orgelkompositorischen und orgelbaulichen Arbeiten eine große geschichtliche Aufgabe zugefallen, so legte jedoch sein Kapellmeisteramt ihm auch die Verpflichtung zur Vokalkomposition auf. Hier nun ereignete sich in seinem Schaffen zum zweiten Male der Zusammenstoß zwischen Überlieferung und neuen Strömungen der Zeit, und auch auf diesem Gebiete vollzog Scheidt die Lösung der Aufgabe im Sinne eines Ausgleichs der widerstrebenden Kräfte, einer virtuosen Entfaltung von Können und Effekt, ohne die Absicht, die schneidende Problematik zu letzten Entscheidungen von harter Einseitigkeit vorzutreiben. Durch eine zahlreiche Schülerschar, in der ein so berühm-

ter Name wie Adam Krieger figuriert, mittelbar aber durch die gesamte norddeutsche Komponistengruppe um die Mitte des 17. Jahrhunderts hat sich der Typus des Scheidtschen Konzerts weit verbreitet und hat, zumindest dem Umfang nach, weitere Kreise gezogen als das allzu unnachahmliche Vorbild Schützens oder das allzu stürmische Temperament Scheins. Was für Mitteldeutschland die leichtfaßliche Art Hammerschmidts, das wurde für Norddeutschland die neue Handwerklichkeit Scheidts: Vorbild, Gebrauchsmuster und stilgebendes Prinzip, aus dem die breitausladende Krone jenes gewaltigen Stammbaumes protestantischer Kantoren und Organisten bis in Bachs Zeiten hinein ihre Kräfte sog.
Von einer so gearteten Wirkung aus wurde Scheidts Bild lebendiges Volkseigentum. Deutsches Musikerschicksal: mit einer gewaltigen geschichtlichen Aufgabe belastet, lebte dieser bescheidene Mann in seinem engen Kreise niedergebeugt vom Unheil, das ihm mit dem großen Kriege Existenz und Glück, mit dem Pestjahre 1636 alle vier Kinder raubte, aber verehrt und angesehen als ein ganz Großer, einer jener „hochbedürftigen Meister, von Lebensmüh' bedrängten Geister", die aus Erdenbedrängnis und Schicksalslast, „aus ihrer Nöten Wildnis" ein dauerndes Bildnis ewigen deutschen Geistes prägten.

(Prof. Dr. Friedrich Blume, Kiel, in den „Dresdner Neuesten Nachrichten" vom 24. und 25. Dezember 1937.)

Die Musikinstrumente auf der Pariser Weltausstellung

Von der großen Zahl hoher und höchster Preise, die Deutschland auf der Pariser Weltausstellung zugefallen sind, kann die deutsche Musikinstrumentenindustrie einen guten Teil für sich buchen. Angesichts der außerordentlich großen Zahl von Ausstellungsgegenständen, die im Deutschen Haus gezeigt werden mußten, konnte den Musikinstrumenten naturgemäß nur ein kleiner Raumabschnitt zugeteilt werden, und auch dieser mußte noch den verschiedensten architektonischen und räumlichen Rücksichten angepaßt werden. Trotzdem ist es gelungen, eine Instrumentenschau zu geben, die einen tiefen Einblick in Wesen und Art des deutschen Musikinstrumentenbaues vermittelte.

Mitten im Ausstellungsraum nahm der Neo-Bechstein das Interesse der unaufhörlich vorbeiflutenden Besuchermenge in Anspruch. Das Instrument, das nach allen Seiten hin geschützt werden mußte, wurde unermüdlich vorgeführt. Man bewunderte den hellen, silbrigen Klang, das Aushalten der Harmonien, den Wechsel der Farben. Aber auch große Bechstein-Flügel waren vertreten, u. a. ein von M. Brinkmann entworfenes Instrument, das sich einer ruhigen, einfachen Raumarchitektur stilsicher anpaßte. Wie im Klavier-, so war auch im Harmoniumbau nur eine Firma vertreten: Schiedmayer (Stuttgart) hatte ein besonders schönes Harmonium mit den neuesten technischen Errungenschaften ausgestellt. Sehr reich war die Schau der Blasinstrumente. Die Markneukirchener Firma Gebr. Mönnig zeigte zum ersten Male Instrumente aus Plexiglas, eine Violine, Flöte, Oboe, Klarinette und auch ein Fagott. Die Instrumente sprachen famos an, Höhe und Tiefe kamen gleich gut und leicht, ja man bildete sich sogar beim Anblasen ein, sie hätten ein wenig mehr Wärme als Holzinstrumente. Jedenfalls lohnt sich der Versuch, die Instrumente im Orchester, im Ensemble und vor größeren Aufgaben auszuprobieren. Neben den Mönnig-Instrumenten sah man die schönen Flöten, Oboen und Saxophone von Adler (Markneukirchen) und die ausgezeichneten Hörner und Bässe von Gebr. Alexander.

Unter den Streichinstrumenten waren Geigen von dem verstorbenen M. Möckel ausgestellt, ferner von Leicht und Al. Bücher und ein Violoncello von Ullmann, alles gediegene und prachtvoll durchgearbeitete Stücke. Auch sonst gab es noch viele Instrumente zu sehen: Harmonikas, Schlagzeug, Trompeten, Flöten, Metronome — kurzum eine Auswahl aus unseren besten deutschen Erzeugnissen. Großes Interesse fanden die hervorragend gearbeiteten Hohner-Akkordeons, die in ganz vorzüglicher Ausführung und Ausstattung zu sehen waren. Überhaupt wurden diese Instrumente viel beachtet, auch die Akkordeons von Rauner und die Cantulia-Instrumente; Intonation und Handhabung wurden nachgeprüft und auch sonst Fragen über Disposition und Aufbau gestellt. Im ganzen war die deutsche Schau eine repräsentative Ausstellung bester Qualitäten. Zwei deutsche Neuerfindungen wurden im Internationalen Pavillon vorgeführt: die Notenschreibmaschine und der Apparat zum Festhalten von Improvisationen der Nototyp Rundstatler Gesellschaft. Die Schreibmaschine, die schon verschiedentlich in Deutschland ausprobiert wurde, bewährte sich bei allen von den Besuchern gestellten Aufgaben. Auch die Notierungsmaschine, die mit einer Übertragung nach

Art der Morsezeichen arbeitet, zeigt einen Weg, der über ältere Versuche weit hinausgeht und für einfachere Arbeiten wohl schon jetzt ausreicht.

Die Franzosen hatten ihre Musikinstrumente im Pavillon Chemin de Fer untergebracht, wo entschieden mehr Platz als im deutschen zur Verfügung stand, doch die Nachbarschaft der pfeifenden Lokomotiven einer Instrumentenprüfung nicht gerade förderlich war. Unter den Flügeln und Klavieren fielen die Instrumente von Klein und Labrousse auf, darunter auch hübsche Kleinklaviere, jedoch ohne besonderes Klangvolumen. Sehr schön klangen die Harmonien und Orgeln von Kasriel, die praktische Neuerungen für Disposition und Spiel brachten, und die Celesten von Mustel. Eine Klasse für sich bildeten die französischen Blasinstrumente, die in reichen Zusammenstellungen vereint waren, allen voran die berühmten Firmen H. Selmer, H. Dolnet, Leblanc. Die Saxophone, die zum Teil besondere Mechanikverbesserungen aufwiesen, klangen wundervoll, auch die Klarinetten und die schönen weichen Oboen. Mancherlei Versuche, die Klarinettenblätter leichter und feiner zum Schwingen zu bringen, waren zu sehen, auch silberne Altflöten von herrlich-leichter Ansprache und sattem, dunklem Ton, Trompeten und Hörner in sorgfältigster Ausführung. Unter den Streichinstrumenten verdienen die Sartory-Bogen unbedingt an erster Stelle genannt zu werden. Sie liegen prächtig in der Hand und folgen dem kleinsten Druck und der leisesten Zeichengebung. Sonst waren noch Streichgruppen vertreten von J. Bauer, A. Blanchi, G. Dupuy und P. Gaggini; alle zeigten treffliche handwerkliche Arbeit.

(Aus einem Aufsatz von Prof. Dr. Georg Schünemann in der „Allgemeinen Musikzeitung" vom 14. Januar 1938.)

Über die Mikrophonprüfungen für Rundfunkeignung

Der Leiter der Mikrophon-Oberprüfstelle in der Reichsrundfunkkammer hat in einer Ansprache an die verantwortlichen Prüfer (die in Heft 5 der Monatsschrift „Der Rundfunk", Zentralverlag der NSDAP., veröffentlicht ist) die Grundsätze und den Sinn der Prüfungen in ihrer jetzigen Form entwickelt. Wir entnehmen seinen Ausführungen einige Abschnitte.

Der oberste Grundsatz ist die völlige Anonymität und Unparteilichkeit der Prüfungen! Die zur Wahrung der Anonymität und Unparteilichkeit getroffenen Sicherungen sind mannigfach und einwandfrei: normalerweise erfahren Sie, die Prüfer, niemals den Namen eines Bewerbers; vor oder während der Prüfung ja keinesfalls, aber auch nach der Prüfung nicht, selbst dann nicht, nachdem in der Sitzung des Prüfungsausschusses das Ergebnis der Prüfungen festgestellt worden ist. Sie und die Bewerber sollen in Ihren menschlichen Beziehungen jetzt und später in keiner Weise berührt werden.

Sie bekommen den Prüfling aber auch nicht zu sehen, denn Sie sollen ja — als unbefangene Hörer — nur hören! Deshalb sitzen Sie nicht mehr wie bei den früheren Prüfungen im Abhörraum, der einen Überblick über den Sendesaal gestattet, sondern Sie sitzen jeder in einem einzelnen Zimmer, das möglichst so im Funkhaus gelegen sein soll, daß Sie dem Prüfling nicht begegnen müssen; ja, soweit die örtlichen Verhältnisse es gestatten, sitzen Sie sogar nicht einmal im Rundfunkhause, sondern an einem anderen Ort, an dem ein einwandfreier Empfang gewährleistet ist.

Auch die Reihenfolge der Prüflinge ist Ihnen unbekannt, denn sie wird erst vor der Prüfung durch Auslosung festgestellt. In der Prüfung selbst stellt der Prüfungsleiter Ihnen den Prüfling lediglich mit „Nr. — —" vor, und Sie beurteilen ihn auch lediglich als Nr. soundso.

Desgleichen bei der Feststellung des Ergebnisses in der Sitzung des Prüfungsausschusses erfahren Sie nicht den Namen des Prüflings, denn die Personalunterlagen des Prüflings befinden sich in einem verschlossenen Briefumschlag, den der Prüfungsleiter erst nach dem Ende der Sitzung dem Prüfungskommissar aushändigt, damit er gegebenenfalls einen Antrag auf Gewährung von Vergünstigungen, wie sie nach § 8 der Prüfungsordnung möglich sind, in Abwesenheit der Prüfer entscheiden kann. Das Ergebnis wird also völlig unabhängig und unbeeinflußt allein an Hand Ihrer Beurteilungsbogen festgestellt.

Ich glaube kaum, daß es ein Prüfungsverfahren gibt, das sich in weitergehendem Maße den Schutz des Prüflings angelegen sein läßt und mit so hoher Sicherheit eine Beeinflussung durch persönliche Voreingenommenheit oder Augeneindrücke, die von dem Nurhören ablenken könnten, ausschließt.

Zugunsten des Prüflings sind übrigens noch weitere Anordnungen getroffen: er darf die Vortragsstücke, mit denen er seine Eignung unter Beweis stellen will, selbst wählen; er kann noch im letzten Augenblick zurücktreten, ohne daß ein Nachteil für ihn daraus entsteht; er darf sich seinen Begleiter oder Stichwortpartner mitbringen, ja sie werden ihm sogar auf Antrag vom Rundfunk aus dem Kreise bewährter Mitarbeiter unentgeltlich zur Verfügung gestellt; er erhält Gelegenheit, sich ausreichend mit dem Prüfungsraum vertraut zu machen, sich einzusingen, einzuspielen oder sich mit Begleiter und Stichwortpartner zu verständigen; zur Betreuung in allen Fragen steht ihm der Prüfungsleiter mit seiner Rundfunkerfahrung zur Seite; die Aussteuerung wird durch einen geprüften Tonmeister und einen Techniker besorgt, und für die Schallaufnahme, die während der Prüfung geschnitten wird, werden nur erfahrene Mitarbeiter eingesetzt; er darf sogar selbst bestimmen, welches Stück seiner Darbietungen aufgenommen werden soll, damit das günstigste Beispiel seiner Leistung zu den Akten genommen wird. Und schließlich stehen nicht mehr wie früher nur zehn Minuten und weniger zur Verfügung, sondern mindestens fünfzehn Minuten, meistens mehr, weil die Vorbereitungen erfahrungsgemäß nicht einmal fünf von den insgesamt zur Verfügung stehenden zwanzig Minuten beanspruchen.
Kann man mehr tun zugunsten eines Prüflings? Ich glaube nicht...

*

Sie, die Sie die „Mikrophoneignung" beurteilen sollen, werden die dringliche Frage an mich stellen: Was ist denn nun unter „Mikrophoneignung" zu verstehen, und welche Maßstäbe gibt es für ihre Beurteilung?

Da müssen wir eine kleine Überlegung anstellen: Das Mikrophon an sich, als Apparat, ist zunächst weiter nichts als eine technische Einrichtung, die imstande ist, in Nachahmung des menschlichen Hörorgans „Ohr" die von uns mit dem Wort „Schallwellen" bezeichneten Lufterschütterungen als Reiz zu „empfinden". Weiter ist es so geartet, daß die verschiedenartigen Schallreize in ihm die entsprechenden, ebenso verschiedengearteten Stromstöße hervorrufen; oder, zwar nicht richtiger, aber allgemeiner verständlich und einfacher gesagt: im Mikrophon werden Schallwellen in elektrische Wellen verwandelt. Diese elektrischen Wellen werden zum „Sender" geleitet, einer technischen Einrichtung, die in der Lage ist, diese elektrischen Wellen in den „Äther" zu verbreiten. Und dann ist da irgendwo ein Mensch, der hat einen Apparat, der, im umgekehrten Sinne des Ohres, elektrische Wellen als Reiz „empfindet" und so geartet ist, daß die verschiedengearteten Stromstöße in ihm über den „Lautsprecher" in der dort befindlichen Luft die entsprechenden ebenso verschiedenartigen Erschütterungen hervorzurufen, die das Ohr jenes Menschen als „Schallwellen" aufnimmt; oder, wie vorhin, einfacher gesagt: im Empfänger werden elektrische Wellen in Schallwellen zurückverwandelt.

Das Ganze heißt „Rundfunk", im außerdeutschen Wortgebrauch „Radio".

Das Mikrophon ist also eine technische Einrichtung, die an sich in der Lage ist, j e d e n Schall (soweit es ihn schon oder noch als Reiz empfindet) aufzunehmen und weiterverbreiten zu lassen. Also ist auch zunächst, mit der eben gemachten Einschränkung, jeder Schall „g e e i g n e t", vom Mikrophon „übertragen" zu werden. Wenn das aber so ist — und es ist so, meine Herren —, dann wäre doch an sich j e d e Stimme, im Sprechen oder Singen, und der Klang j e d e s Instrumentes mikrophon-„geeignet"!
Hier ist doch ein Widerspruch!
Denn wenn an sich jede Stimme usw. „geeignet" ist, weshalb s u c h e n wir denn dann erst nach einer Mikrophon-„Eignung" und veranstalten sogar deshalb eine „Prüfung"?! Und weshalb bedient sich der volkstümliche Sprachgebrauch der Worte „Mikrophon"-Stimme, „Mikrophon"-Strich, -Anschlag usw.?
Hier liegt ein Irrtum des Sprachgebrauches vor, der sich, wie so oft bei der Verwendung besonders kennzeichnender Ausdrücke, nicht an die Folgerichtigkeit hält, sondern das auffallendste Merkmal zur Bezeichnung des Ganzen verwendet.
Es ist ein Unsinn, von einer „Mikrophon"-Stimme usw. zu reden! Und wir suchen keine „Mikrophon"-Stimmen (beim Sprechen oder Singen) und auch keine Instrumentalisten, die einen „Mikrophon"-Strich, -Anschlag usw. besitzen.
Es handelt sich um etwas ganz anderes! Um es vorneweg zu sagen: es handelt sich um die Dinge, die h i n t e r der Schallerscheinung stehen.
Und auch hier wieder eine kleine Überlegung: die beiden Sinne, die hauptsächlich den Menschen in den Stand setzen, die Welt zu ergreifen und zu begreifen, sind Sehen und Hören.
Das Sehen macht dem Menschen das Dasein ungeheuer leicht, es vermittelt ihm über das Licht sofort ein „Bild", aus dem er seine Schlüsse ziehen kann. Sehen ist das „bequemste". Aber anderseits kann es sich immer nur an das Außen der Erscheinung wenden und kann den Menschen oft über das Innen täuschen.
Das Gehör dagegen, meine Herren — denken Sie an den Blinden —, hat keine Außenseite, die ihm

bequem dargeboten wird. Mit dem Gehör allein ist es unsagbar viel schwieriger, die Welt zu ergreifen und zu begreifen! Und der Schall, die Schallerscheinungen, von denen wir hier sprechen — sind immer Erscheinungen des „Innen"!
Es handelt sich niemals um die „Stimme" oder das „Instrument", sondern immer nur einzig und allein darum, wer mit dieser Stimme spricht oder singt und wie er spricht oder singt, wer das Instrument spielt und wie er es spielt.

Was ist denn eine „Mikrophon"-Stimme? Ist etwa nur die schöne Stimme für das Mikrophon geeignet? Wieviel schöne „Stimmen" haben wir schon z. B. von Sängern bei den Prüfungen gehört, meine Herren! Und wieviel davon mußten abgelehnt werden, weil die Besitzer das prachtvolle Material nicht zu gebrauchen verstanden! Oder beim Sprechen: wie langweilig, wie leer, wie äußerlich kann eine „schöne" Stimme sein! Und was sollten denn die Spielleiter mit lauter schönen, mit lauter „Mikrophon"-Stimmen? Sie brauchen doch auch heisere, gepreßte, zerbrochene, alte — sie brauchen die ganze Farbenskala, mit der Alter, Charakter und Seelenzustand der Menschen sich äußern! Sie brauchen charakteristische Stimmen! Man sagt oft, das Mikrophon ist eine Teufelserfindung: es entlarvt den kleinsten Fehler, den man macht.
Nein, es ist nicht das Instrument, das entlarvt, sondern es ist das Nurhören, das entlarvt und mit einer Unbarmherzigkeit ohnegleichen aufzeigt, wo es in der Persönlichkeit des Sprechers, Sängers, Spielers fehlt.

Am Mikrophon des Rundfunks entscheidet allein die künstlerische Persönlichkeit.

Die technische Beherrschung des Wirkungsmittels, ob Stimme oder Instrument, ist selbstverständliche Voraussetzung.

Der Teilnehmer, dem das „Auge" mit seinen Ablenkungsmöglichkeiten fehlt, hört mit unfehlbarer Sicherheit, wer hinter den Dingen steht; ob er echt, ob er wahr ist — und das ist das Entscheidende für eine künstlerische Leistung.

Und so müssen wir eine Berichtigung des Begriffes vornehmen, meine Herren: es handelt sich nicht allein um eine „Mikrophon"-Eignung, soweit es um dieses Instrument geht — das muß ja der Tonfilm auch feststellen —, sondern es handelt sich um folgende zwei Dinge:

1. Hinter welcher technisch möglichst vollkommenen Leistung steht eine wahre künstlerische Persönlichkeit? Und

2. ist Leistung und Persönlichkeit so überzeugend, daß sie geeignet erscheint, „in Verantwortung für Volk und Reich" in den Sendeplan des deutschen Rundfunks eingesetzt zu werden?

Das ist der Sinn der Prüfungen, bei denen Sie das hohe Amt der Prüfer bekleiden und bei denen es sich nicht allein um eine Mikrophonneigung handelt, sondern um eine Rundfunkeignung „in Verantwortung für Volk und Reich".

* Die Schallplatte *

Rekordauflagen deutscher Musik in Japan. — Vom Schallplattenring der NS.-Kulturgemeinde. — Die Plattenfolge „Spiel mit"

In den Tageszeitungen fand man kürzlich die folgende Mitteilung:

Die große Wertschätzung deutscher Musik in Japan ist bekannt. Nach den neuesten Meldungen wurden allein von Beethovens 9. Sinfonie im vergangenen Jahr in Japan nahezu eine Million Schallplatten verkauft. Nicht genug damit, sang vor einiger Zeit in Tokio in einem Konzert des „Shinkyo-Orchesters", das sich mit jedem großen europäischen Orchester messen könnte, der Chor den Text der 9. Sinfonie in deutscher Sprache. Auch Schuberts „Unvollendete" ist in Japan in vielen hunderttausend Schallplatten verbreitet.

Die darin genannten Zahlen über die Verbreitung von zwei Hauptwerken der deutschen Sinfonik können bei uns allenfalls ein Seitenstück in den Umsätzen weniger Schlagerplatten finden. Wir veröffentlichten im Dezemberheft 1936 unserer Zeitschrift eine im Vergleich hiermit geradezu niederschmetternde Verkaufsstatistik der ernsten Musik auf Schallplatten. Die so wesentlich positiver gelagerten Verhältnisse in Japan zwingen uns, den Ursachen nachzugehen, die im Lande der Musik,

wie wir Deutschland seit dem 19. Jahrhundert gern nennen, eine so ungünstige Entwicklung herbeigeführt haben. Zu einem nicht geringen Teil wird man die Produktions- und Verkaufsmethoden der Industrie hierfür verantwortlich machen können. Man ist hier auf den „Verkaufsschlager" eingestellt, der Vertrieb erfolgt im wesentlichen als Geschäft, und erst in den letzten Jahren beginnt man die kulturelle Aufgabe zu erkennen. Man entledigte sich der Pflege der hohen Kunst als Repräsentationsverpflichtung, man steckte wohl auch Mühe und Mittel in die Aufnahmen von Spitzenwerken der Orchester- und Kammermusikliteratur, aber man fand dann den Weg zum Abnehmer nicht im erforderlichen Umfange. Wenn sich der Schallplattenverkäufer in einem ähnlichen Maße wie der Buchhändler als Kulturträger gefühlt hätte, wäre die Entwicklung der Schallplatte sicher auch bei uns anders vor sich gegangen.
Der kurze Bericht aus Japan zeigt, wie wenig auch bei uns die vorhandenen Möglichkeiten ausgenutzt worden sind. Nicht nur trotz des Rundfunks, sondern gerade neben dem Rundfunk wird die wertvolle Schallplatte ihren Platz unbedingt behaupten. bei richtiger Handhabung kann sie sogar ein wertvolles Gegengewicht zu dem Lautsprecher als „Musikzapfstelle" bilden, weil die Schallplatte den Musikfreund und noch mehr den Musiker selbst zu bewußtem, konzentriertem Hören führt. Sie steht in jeder besinnlichen Stunde zur Verfügung. Eine ernste Musik auf Schallplatten wird selten oder nie in dem Sinne als Begleitgeräusch profaner Handlungen eingesetzt wie die Rundfunkmusik im Lautsprecher.

★

Die NS.-Kulturgemeinde beschritt vor eineinhalb Jahren aus der richtigen Erkenntnis der Bedeutung der Schallplatte heraus einen neuen Weg, indem sie den Versuch unternahm, Musikfreunde zu einem Schallplattenring zusammenzuschließen, die sich von vornherein auf ein anspruchsvolles Programm festlegen. Alle früheren Zusammenschlüsse von Schallplatteninteressenten landeten in denselben Niederungen, die bis auf den heutigen Tag aus den Umsatzstatistiken der Industrie ersichtlich sind. Mag der Kreis im Augenblick auch noch klein sein, der den Schallplattenring der NS.-Kulturgemeinde bildet, so bedeutet es trotzdem schon viel, daß eine partiturgetreue Aufnahme von Schuberts Forellen-Quintett oder von Beethovens 5. Sinfonie von vornherein eine Verkaufsauflage erzielte, die ein Vielfaches der im allgemeinen üblichen Gesamtumsätze beträgt. Die Jahresserie des Schallplattenringes der NS.-Kulturgemeinde umfaßt acht Platten. Die beiden vorliegenden Serien lassen die Verfolgung einer zielbewußten kulturpolitischen Haltung erkennen. Nach dem Forellen-Quintett im ersten Jahr ist nun Beethovens c-Moll-Sinfonie in einer mustergültigen Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern hinzugenommen, die von Hermann Abendroth mit der bei diesem Dirigenten gewohnten Verantwortung dem Kunstwerk gegenüber aufgebaut wird. Künstlerisch gesehen, kann sich die Plattenfolge mit den besten bereits vorhandenen Aufnahmen der Sinfonie ebenso messen wie in akustischer Hinsicht. Die klanglichen Vorzüge des Philharmonischen Orchesters treten unverkennbar in Erscheinung, und Abendroth verleiht der Wiedergabe ein eigenes Profil. Im übrigen macht sich der Schallplattenring die Verbreitung von Musikwerken zeitgenössischer Tonsetzer zur besonderen Aufgabe. In einer lebendigen Aufnahme liegt Paul Graeners Comedietta vor, und auch die Tondichtung Finnlandia von Jean Sibelius muß hier erwähnt werden. Beiden Werken ist Hermann Abendroth ein ausgezeichneter Anwalt. Daneben wird Unterhaltungsmusik gepflegt, die gleichfalls Anspruch auf künstlerische Bewertung besitzt. Die geniale Opernparodie von Peter Cornelius „Der Tod des Verräters",

die humorvolle Übertragung von Motiven der Zauberflöten-Ouvertüre für ein Vokalquartett durch Lortzing sind einige dieser Stücke. Man begegnet ferner Klavierwalzern von Brahms und „An der schönen blauen Donau" von Strauß, diese in einer Bearbeitung für drei Flügel, meisterhaft gespielt vom Berliner Trio.

*

Trotz aller Einwände gegen die Schallplatte als Musizierpartner sind wir davon überzeugt, daß die Vorzüge und Möglichkeiten, die sich aus einer solchen Verwendung der Schallplatte ergeben, alle Einwände gegenstandslos machen. Die von dem Verlag Emil Herrmann in Zusammenarbeit mit Telefunken herausgebrachte Schallplattenserie „Spiel mit!" hat eine Bereicherung erfahren, die dem häuslichen Musizieren einen stattlichen Kreis von klassischer Klaviermusik erschließt. Bekanntlich ist bei diesen Platten jeweils ein Instrument nicht mit aufgenommen. Am zahlreichsten sind die Streichquartett-Platten, bei denen die erste Geige dazu gespielt werden muß. Neu hinzugekommen sind Aufnahmen mit fehlendem Klavier, unter denen sich das 1. Klaviertrio von Haydn, einzelne Sätze von Beethoven, Brahms, Schumann, Mozart und Schubert befinden. Wenn auch selbstverständlich das Musizieren mit lebenden Partnern als das Ideal der Hausmusik angesehen werden muß, so darf der Wert dieser Aufnahmen für den Musikliebhaber, dem es an Partnern fehlt, nicht unterschätzt werden. Auch der Fachmusiker wird manche Anregung erhalten und die Platten namentlich für Studienzwecke nutzbringend verwenden können.

Besondere Bedeutung kommt einer ersten Serie von Klavierbegleitungen zu bekannten Liedern zu, die von Prof. Michael Raucheisen für hohe und tiefe Stimmlage gespielt worden sind. Hier kann jetzt jeder Sänger gewissermaßen unter Betreuung durch den berufensten Liedbegleiter unserer Zeit sein Repertoire überprüfen oder auch erweitern. Jetzt schon liegen einige Dutzend der bekanntesten Gesänge von Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauß u. a. vor. Eine genaue Kontrolle der Umdrehungszahl des Plattentellers ist wegen der Einhaltung der Tonart erforderlich. Über die Erfahrungen gerade mit diesen Platten werden wir zu gegebener Zeit noch berichten.

Neuaufnahmen in Auslese

Gesangsplatten

Der junge Tenor Jussi Björling singt mit herrlichem Schmelz und ausgeprägtem dramatischen Empfinden die Tosca-Arie „Und es blitzten die Sterne" und die große Tenorszene aus Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen". Hier ist offenbar eine Stimme ungewöhnlichen Formates entdeckt worden.

(Electrola DA 1584.)

Eine Bereicherung des Hörers bedeuten die von Heinrich Schlusnus besungenen Liedplatten. Wie er Schuberts „Musensohn" gestaltet, wie er jedes Wort musikalisch durchdringt und die Feinheit der melodischen Linien ausschöpft, das ist in seiner Art etwas Vollkommenes. Schlusnus ergreift und erschüttert durch die Schlichtheit seines Vortrags.

(Grammophon J 30029.)

Ein Seitenstück bildet hierzu Franz Völker, der ebenfalls zu den begnadeten Künstlern gehört, die kraft einer großen musikalischen Intelligenz und einer vorbildlich geführten Stimme zu den überragenden Vertretern seines Faches gehört. Er singt die große Flötenarie des Tamino aus Mozarts „Zauberflöte" hinreißend schön. Auch die Bildnisarie ersteht in seltener Vollkommenheit.

(Grammophon LM 67161.)

Einen starken Eindruck vermittelt eine Aufnahme mit Julius Patzak; besonders die klangliche Ausgeglichenheit ist hervorzuheben. Das gilt für die Arie aus Massenets „Werther" ebenso wie für die aus „Manon". Die Intensität des Vortrags ist der Schallplattenwiedergabe sehr günstig.

(Grammophon J 30031.)

Die große Szene zwischen Amneris und Aida aus Verdis Oper (2. Akt) ist in einer geschlossenen Aufnahme unter Bruno Seidler-Winkler auf zwei Platten mit dem Staatsopernorchester herausgekommen. Es ist erstaunlich, wie die Stimme Margarete Kloses hier zur Geltung gelangt. Die Künstlerin, die zu den gefeiertsten Kräften der Berliner Staatsoper zählt, übertrifft damit ihre besten Leistungen. Dank der besonders sorgfältigen akustischen Überwachung der Aufnahme treten die vielen wundervollen Ausdrucksschattierungen der Künstlerin wie auf der Opernbühne in Erscheinung. Margherita Perras ist eine ausgezeichnete Partnerin, die jedoch in ihrem Stimmcharakter nicht

unbedingt für die Partie der Aida geeignet ist. Trotzdem fesselt ihre überragende Gesangskunst.

(Electrola DB 4500/4501.)

Einen ansprechenden Querschnitt durch „Die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai dirigiert Johannes Schüler mit dem Orchester und Chor des Deutschen Opernhauses. Wilhelm Hiller, der ausgezeichnete Bassist der Staatsoper, die Sopranistin Martina Wulf und der Tenor Friedrich Eugen Engels sind gute Mikrophonstimmen, so daß die unsterblichen Melodien Nicolais bestens wiedergegeben werden.

(Telefunken E 2361.)

Odeon setzt die musikalisch ebenso bedeutsamen wie interessanten Neuausgaben von Aufnahmen ehemals führender Künstler fort. Im Rahmen des möglichen werden Platten wohl auch akustisch verbessert. Die Sänger wie die Musikfreunde werden mit Staunen die Wiedergabe von Schuberts Ständchen und „Am Meer" durch Friedrich Brodersen hören, dem 1926 verstorbenen Meistergestalter des deutschen Liedes. Der Grad der Verinnerlichung des Vortrages und die Nuancierung des Ausdrucks sind bis zum letzten verfeinert. Das Andenken eines überragenden Künstlers wird durch diese „Ausgrabung" lebendig erhalten, sicher zum Segen für die kommenden Deuter Schuberts.

(Odeon O-7747.)

Der einzige ernsthafte Konkurrent Carusos, der Tenor Alessandro Bonci, wird mit einer (akustischen) Aufnahme aus dem Jahre 1905 neu herausgebracht. Er singt „Wie eiskalt ist dies Händchen" und die Kavatine aus Margarete „Gegrüßt sei mir". Auch hier bewundert man die Anlage der Arien sowie die stimmtechnischen Künste. Die Platte hat allerdings ausschließlich Studienwert, weil das unvollkommene akustische Aufnahmeverfahren einen wirklichen Genuß nicht zustandekommen läßt.

(Odeon O-9029.)

Eine schöne Aufnahme des Russenchors Boyar verdient einen Hinweis: Bortnianskys „Ich bete an die Macht der Liebe" gelangt beim Vortrag in russischer Sprache zu eindringlicher Wirkung, weil die hervorragenden Stimmen des Chors in vorbildlicher Disziplin verschmelzen.

(Odeon O-7727.)

Immer wieder muß die Bedeutung der Schallplatte für die Vermittlung auch ausgedehnter Kunstwerke in Musteraufführungen ins rechte Licht gerückt werden. So liegt bereits eine ansehnliche Reihe ganzer Opern vor. Jetzt ist Bellinis Meisterwerk „Norma" hinzugekommen, das unter der Leitung eines der angesehensten Dirigenten Italiens, von Vittorio Gui, eine Wiedergabe gefunden hat, die ein Bild der Größe dieser Opernkunst zu vermitteln vermag. Das ist wichtig, nachdem gerade „Norma" in jüngster Zeit auch von einigen deutschen Bühnen gespielt worden ist. Die Plattenserie läßt erkennen, in welcher Weise auch scheinbar untergeordnete Begleitfiguren des Orchesters belebt werden müssen, damit die rechte Wirkung erzielt wird und welche unerhörte Intensivierung des Tons das Melos Bellinis erfordert. Das Orchester der Turiner Radiogesellschaft ist ein prächtiger Klangkörper, und mit den Solisten von der Mailänder Scala ergibt sich ein ungemein lebendiger Eindruck. Gina Cigna, von dem Berliner und Münchener Ensemblegastspiel der Scala in bester Erinnerung, singt die Titelrolle. Der uns vorliegende zweite Akt der Oper zeigt die Größe dieser Sängerin, die in jeder Hinsicht überzeugt. Giovanni Breviario ist ein großartiger Pollio, ein jugendfrischer Tenor. Tancredi Pasero als Orovist, Ebe Stignani als Adalgisa ergänzen das Musterensemble. Selbstverständlich zeichnen sich auch die Chöre durch glänzende Leistungen aus. Diese Aufnahme kann manches Vorurteil überwinden helfen, das der italienischen Oper des Bellini-Zeitalters zu Unrecht anhaftet. Im übrigen haben sich unsere Meister — angefangen von Schumann — gerade über die „Norma" anerkennend ausgesprochen. Es ist dem Verständnis dienlich, daß jeder Platte in genauer Gegenüberstellung der italienische Text mit deutscher Übersetzung beigefügt ist. (Odeon O-7760/7767.)

★

Orchestermusik

Der 150. Todestag von Gluck hat leider auch in den Schallplattenaufnahmen kaum ein Echo gefunden. Zwei Platten können wir in diesem Zusammenhang würdigen: die Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" hat Hermann Abendroth mit dem Orchester der Berliner Staatsoper unter Betonung der nordischen Eigenart der Musik gespielt. Es ist in der Auffassung wie in der klanglichen Wiedergabe eine der schönsten Gluck-Aufnahmen, die wir besitzen. Nicht die Industrie, sondern der Schallplattenring der NS.-Kulturgemeinde hat diese Platte veranlaßt.

(NSKG.-Platte Nr. A 5.)

Dann konnten wir noch eine gleichfalls vollendete Wiedergabe der Ouvertüre zu „Alceste" entdecken, die vom Londoner Rundfunkorchester mit

Sir Adrian Boult vorgetragen wird. Dabei spricht die edle Musik Glucks gerade beim besinnlichen Hören an, wie es für den anspruchsvollen Musikfreund der Schallplatte gegenüber selbstverständlich ist. Die Schönheit dieses Werkes wird so überzeugend entfaltet, daß die Ouvertüre auf diesem Umweg hoffentlich wieder eine ständige Zierde unserer Konzertprogramme wird. Der satte Streicherklang verdient besondere Erwähnung.

(Electrola DB 3129.)

Aus der Menge der Orchesteraufnahmen ist das Konzert im theatralischen Stil von Francois Couperin hervorzuheben, das vom Wiesbadener Collegium Musicum von drei Bläsern, Streichern und Cembalo mit schöner Herausarbeitung der Gegensätze in den einzelnen Sätzen gespielt wird. E. Weyns hat sich ein ausgezeichnetes Ensemble herangebildet, das den Vortrag alter Musik zur Spezialität gemacht hat. Die beiden Platten veranschaulichen, welche Werte in der dem Gesichtskreis der Musikübung entschwundenen Musik des 18. Jahrunderts beschlossen sind.

(Telefunken E 2354/2355.)

Der Orchesterstil Händels kommt den Erfordernissen der Schallplatte bestens entgegen. Das bestätigt von neuem eine Aufnahme des doppelchorigen Orchesterkonzerts Nr. 28, das von Hans von Benda mit feinem Verständnis für die Musik des Meisters rauschend im Klang aufgebaut wird. Die Berliner Philharmoniker sind dafür der ideale Musizierkörper. Die beiden Platten werden ergänzt durch die Feuerwerksmusik von Händel (dem Orchesterkonzert Nr. 26). Der Gegensatz von konzertierenden Bläsern und der Streichinstrumente wird ausgezeichnet herausgearbeitet.

(Telefunken E 2352/53.)

Die allbekannte Ouvertüre „Dichter und Bauer" von Suppé hat eine Erneuerung erfahren in der ungemein sauberen und beschwingten Wiedergabe durch Hans Schmidt-Isserstedt mit den Berliner Philharmonikern. Es kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden, daß man das beste Orchester des Reiches für Aufnahmen solcher Werke heranzieht, um Muster und Maßstab zu bieten.

(Telefunken A 2359.)

Ebenfalls zur gehobenen Unterhaltungsmusik kann man Tschaikowskys „Capriccio italien" zählen, das Italien mit den Augen des Russen zeichnet. In den Orchesterwirkungen gehört das Capriccio zu den bemerkenswertesten Werken des damaligen Rußlands. Prof. Robert Heger hat die ganze Farbigkeit der Partitur in einer in allen Teilen hervorragenden Wiedergabe festgehalten. Die Berliner Staatskapelle spielt mit großartigem Schwung und vollendeter Virtuosität. Heger entwickelt ein überschäumendes Temperament, und er weiß trotzdem die Grenzen, die das Mikrophon setzt, feinfühlig zu wahren.

(Odeon-O 7769/70.)

Instrumentalsolisten

Die Kenntnis der Gegenwartsmusik kann bei richtigem Einsatz der Schallplatte namentlich dann nachhaltig gefördert werden, wenn die Komponisten für die authentische Wiedergabe ihres Schaffens als Ausübende (Spieler oder Dirigenten) oder wenigstens zur Überwachung für die Aufnahmen herangezogen werden. Die drei Nocturnes für Klavier, die der Franzose Francis Poulenc selbst spielt, werden den Namen dieses Meisters, der bei uns wenig aufgeführt wird, sicher vorteilhaft bekanntmachen. Es sind gefällige Stücke, die ihre Herkunft vom französischen Impressionismus nicht verleugnen.

(Columbia LW 19.)

Wo bleibt aber die junge deutsche Musik, die unter den jüngsten Tonsetzern hoffnungsvolle Begabungen in großer Zahl aufweist? Angesichts der verhältnismäßig starken Berücksichtigung des ausländischen Schaffens muß diese Frage aufgeworfen werden.

Walter Gieseking zeigt seine überragende Meisterschaft in der farbigen Gestaltung moderner Klaviermusik bei der Wiedergabe in einem Werk Debussys: „Goldfische" und dem ersten Teil der „Ondine" von Ravel. Die vorgetragenen Klavierwerke vermögen auch abgesehen von der einzigartigen Behandlung des Instruments durch Gieseking zu fesseln.

(Columbia LWX 205.)

In der Wiedergabe durch den verstorbenen Geiger Franz v. Vecsey werden ein ungemein stimmungsvolles Nocturne von Sibelius und eine anmutige Canzonetta von seinem finnischen Landsmann Selim Palmgreen herausgebracht. Eine schöne Geigenplatte!

(Grammophon E 10686.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Neue Noten *

Blockflöten-, Haus- und Spielmusiken

In den letzten Jahren hat sich in der Musik eine Richtung herausgebildet, deren Literatur vielfach keine fest vorgeschriebene Besetzung erfordert, sondern der Ausführung je nach vorhandenen Instrumenten größten Spielraum läßt. Es sind dies die Spielmusiken, die weder für den Konzertsaal noch für anspruchsvolle Musikkenner, sondern hauptsächlich für Musikliebhaber geschrieben werden.

Diese Richtung ist als Gegensatz zu einer gewissen Konzertsaalmusik entstanden, deren Ausübung den Laien meist nicht allein rein spieltechnisch unmöglich ist, sondern die auch Instrumente vorschreibt, die nur Berufsmusiker spielen können. Wer sich der sogenannten führenden Musikfeste der Zeit vor zehn Jahren erinnert, wird bestätigen können, daß die Komponisten damaliger Geistesrichtung nicht allein durch musikalische Mittel, sondern durch die ausgefallensten Besetzungen Sensation machen wollten.

Die Spielmusik also wendet sich hauptsächlich an den Musikliebhaber, d. h. sie versucht bei größtmöglicher technischer Einfachheit ihn durch eine saubere Kunst zu erfreuen und geht beim Zusammenspiel wie gesagt vielfach sogar so weit, es den Ausführenden zu überlassen, statt einer Violine eine Blockflöte zu nehmen oder statt einer Klarinette eine Bratsche, je nachdem, was vorhanden ist. Es kommt also nicht so sehr auf die Besetzung als vielmehr auf den inneren musikalischen Wert des Stückes an. Dies ist zweifellos im musikalischen Sinne ein Fortschritt, und man könnte sich sogar denken, daß aus dieser Richtung sich dereinst eine gesunde, neue Musik entwickeln wird, die neue Volksmusik, die einen Gegensatz von Konzertsaal- und Liebhabermusik nicht mehr kennt.

Wir stehen hier noch am Beginn einer neuen Richtung, und wie alles Werdende, so trägt auch das bisher auf dem Markt Erschienene dieser Richtung noch keineswegs den Stempel der Vollendung. Die Furcht, zu „einfach" zu schreiben, die dem Komponisten von heute, der ein strenges Studium hinter sich hat, noch anhaftet, macht es erklärlich, daß auf dem Gebiete der Spielmusiken statt Originalmusik vielfach Bearbeitungen von Werken älterer Meister herausgebracht werden.

Im Bärenreiterverlag, Kassel-Wilhelmshöhe, sind neuerdings zwei solcher Bearbeitungen: „Zwei Suiten für fünf Streich- oder Blasinstrumente" von Kaspar Ferdinand Fischer erschienen. Der Herausgeber Waldemar W o e h l hat diese Stücke so eingerichtet, daß sie in fünf verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten ausführbar sind, wobei besonders auch die durch Blockflöten zu erwähnen ist. Diese Musik wird stets eine dankbare „gesellige Musik" sein für jedes Schul- und Liebhaberorchester.

Ähnlich ist eine Sammlung von „15 Aufzugsmusiken alter Meister" für vier- bis sechsstimmiges Streichorchester, z. T. mit Generalbaß herausgegeben, von Adolf **H o f f m a n n** bei Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin. Es handelt sich hier um Kompositionen von Valentin Hausmann, Melchior Franck, Johann Pezel, Kaspar Ferdinand Fischer, Telemann, Graupner, Händel u. a. Verschiedene dieser Stücke sind ebenfalls ausführbar für Blechbläser, Blockflöten oder Holzbläser. Diese Stücke eignen sich in ihrem festlichen Charakter besonders zur Eröffnung oder als Abschluß von Feierstunden.

In der Collection Litolff hat Karl **B e t t i n** drei Hefte für drei Melodieinstrumente (Geigen, Flöten u. a.) herausgegeben, und zwar „10 Tänze älterer Meister" (von Bach bis Schubert), „Zehn Märsche" (bekannte Märsche aus dem 18. Jhd.) und „Für Feiern und Feste" (25 z. T. wenig bekannte kleinere Kompositionen unserer großen Meister aus dem 17. und 18. Jhd.). Diese drei Hefte sind besonders für häusliches Musizieren zu empfehlen. Sie sind ausgesprochen leicht ausführbar, für Kinder oder Anfänger geeignet.

Für Schule und Haus gedacht sind ebenfalls zwei Hefte, die im Verlage Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig, erschienen sind. Die Sammlung „Die beste Zeit" enthält neben alten schweizerischen neuere Volkslieder zum Singen und Spielen auf Blockflöten oder anderen Instrumenten in Sätzen von René **M a t t h e s**. Die andere Sammlung, „Zum Flöten und Singen", besteht aus schweizerischen Volks- und Kinderliedern, Marsch- und Tanzweisen für zwei Blockflöten, bearbeitet von E. Ackermann.

Zwei gute o r i g i n a l e Spielmusiken gibt die Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, heraus: Walter **R e i n** hat „Variationen über ein Bauernlied" („Im Märzen der Bauer") für Kammerorchester geschrieben (einfaches Holz, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken und Streicher). Das Stück ist, obwohl für Liebhaberorchester gedacht, auch für die Programme der Berufsorchester zu empfehlen. Es wurde bei einem Wettbewerb des Reichssenders Köln preisgekrönt. Die Komposition ist

auch in einer eigenen Fassung für Blasorchester (Fl. ad lib., Es-Klar. ad lib., zwei Klar., zwei Waldhörner, zwei Trpt., zwei Pos., zwei Flglhrn., zwei Tenorhrn., Bariton und Tuba) erschienen. — Die andere Komposition dieses Verlages nennt sich „Westfälische Bauerntänze" von Hansmaria Dombrowski für kleines Orchester. Auch dies ist eine gute unterhaltsame Musik für Berufs- oder Laienorchester, mit gutem Können gemacht. Eine Musik besonders fürs ländliche Volk, das hier seine altbekannten Bauernmelodien wiederfindet. Eine geschmackvolle, melodiöse Hausmusik im alten Sinne scheint die „Serenade für 2 Violinen und Viola" op. 3 von Albert Hösl (Breitkopf & Härtel, Leipzig) zu sein, und wir erkennen, daß es sich hier um eine spielerische, unterhaltsame Musik handelt, die den Instrumenten auf den Leib geschrieben ist und vor allen Dingen gut klingen wird.

Abschließend noch einiges über Blasmusiken. Eine Zeit wie die unsrige, die sich durch Massenkundgebungen im Freien und in großen Hallen als Ausdruck einer neuen Volkwerdung auszeichnet, braucht auch eine neue, eine Art kultische Musik für diese Zwecke. Es ist einleuchtend, daß für solche Veranstaltungen nur Instrumente in Frage kommen, die weithin vernehmbar sind, also hauptsächlich Blechbläser. Es sind in den letzten Jahren eine Reihe guter Musiken für solche Zwecke komponiert worden, es sei nur erinnert an die Olympiafanfare von Paul Winter, die in ihrer geraden deutschen Haltung und ihrem neuartigen, künstlerischen Charakter geradezu genial ist. Einige große deutsche Verlagsanstalten haben nun die Notwendigkeit erkannt, für diese Zwecke geeignete Blasmusiken systematisch herauszugeben. Diesen Verlegern schließt sich nun auch Ch. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde, an, der eine neue Reihe „Blasmusiken für Kundgebung und Feier" mit einer Komposition von Helmut Majewski: „Fünf Stücke für Bläser" eröffnet. Das Werk ist für drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken und drei Es-Fanfaren geschrieben. Wirkungsvoll und markant ist besonders der erste der fünf kurzen Sätze, der, obwohl an den Dreiklang der Fanfaren gebunden, doch harmonisch und melodisch abwechslungsreich wirkt.

Hans Uldall.

Ausgaben alter Musik

Wir behalten uns vor, auf die nachstehend angezeigten Ausgaben noch ausführlich einzugehen.

Die französische Gesellschaft für Musikwissenschaft (Société francaise de musicologie) hat als Band 6 und 7 ihrer Veröffentlichungen Lautenmusik von Denis Gaultier herausgebracht. Das Wichtigste ist das Lautenwerk „La Rhétorique des Dieux". Die Übertragungen der Tabulatoren aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen von André Tessier. Sie nehmen einen Band ein. Der andere enhält in sauberer Reprodektion (auf photographischem Wege hergestellt) die Originalvorlagen. Eine historische Einleitung hat Jean Cordey vorangestellt, während die textkritischen Anmerkungen von André Tessier stammen. Es handelt sich bei den Sätzen von Gaultier um eine Musik, die den hervorragendsten Schöpfungen jener Zeit an die Seite gestellt werden dürfen. Wir werden darauf noch zurückkommen.

Die belgische Vereinigung für Musikgeschichte (Vereeniging voor muziekgeschiedenis te Antwerpen) hat den 3. Jahrgang der „Monumante musicae belgicae" erscheinen lassen: „Werken voor Clavecimbel" von Joseph-Hector Fiocco (1703—1741). Für die Herausgabe zeichnet Jos. Watelet. Dem drucktechnisch schön ausgestatteten Band (Verlag De Ring, Berchem-Antwerpen) ist eine Lebensbeschreibung Fioccos von Christiane Stellfeld beigegeben.

In der Reihe der Landschaftsdenkmale, die neben den Reichsdenkmalen als „Das Erbe deutscher Musik" im Auftrage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung herausgegeben werden, ist Band 1 der Gruppe Schleswig-Holstein und Hansestädte erschienen (Henry Litolff's Verlag in Braunschweig). Von Fritz Stein bearbeitet sind sieben Kirchenkantaten von Nicolaus Bruhns (1665—1697) als erster Teil seiner gesammelten Werke zusammengefaßt. Man möchte wünschen, daß die Ausgabe tüchtig vorangebracht würde, denn Bruhns muß trotz seines kurzen Lebens als einer der Meister angesprochen werden, die auch unserer Zeit viel zu sagen haben.

Das läßt sich von dem Schaffen des fürstbischöflichen Hofkapellmeisters in Freising Rupert Ignaz Mayr (1646—1712) nicht behaupten. Ausgewählte Kirchenmusik von ihm füllt Band 1 der Gruppe Bayern, der von K. G. Fellerer gewissenhaft bearbeitet und mit sauberem Generalbaß versehen worden ist (ebenfalls im Verlage Henry Litolff, Braunschweig).

Ferner liegt vor Band 9 der Reichsdenkmale, der Orgelchoräle um Joh. Seb. Bach enthält.

Gotthold Frotscher hat sie nach Handschriften und Drucken des 18. Jahrhunderts herausgegeben. Eine stattliche Reihe von Kleinmeistern wird dadurch mit ausgewählten Proben ihrer Kunst zugänglich gemacht. Zwei Handschriftenfotos sowie Orgelaufnahmen sind beigefügt. Auch dieser Band erschien bei Henry Litolff.

Giuseppe Verdi: Lieder (Composizioni da camera) für Gesang und Klavier. G. Ricordi & Co., Leipzig, Mailand. 1935.

Die Gelegenheitskompositionen großer Meister pflegen dem Gesamtbilde zwar keine neuen Züge hinzuzufügen, aber die Beschäftigung damit ist stets reizvoll. Verdi bleibt in den 16 hier zusammengefaßten Gesängen der Dramatiker, ja, die frühesten zeigen, daß seine melodischen Linien seit je von dramatischem Feuer durchglüht sind. Auch die beiden Goethevertonungen des jungen Meisters, „Meine Ruh' ist hin" und Gretchens Gebet sind enthalten. Eine deutsche Übersetzung hätte sämtlichen vorliegenden Gesängen bei uns zu stärkerer Resonanz verhelfen können. Je sechs aus den Vertonungen hat Verdi als „Romanzen" 1838 und 1845 veröffentlicht. Jede der hier vereinigten Kompositionen, die selbst dem Wissenschaftler kaum noch in den großen Bibliotheken erreichbar waren, ist beste Musik, an die man jedoch nicht vom Liedvortrag, sondern vom Ariengesang herangehen muß. Das temperamentvolle Trinklied (Brindisi) wird in zwei Fassungen vorgelegt.

Gerigk.

Schweizer Klaviermusik aus der Zeit der Klassik und Romantik. Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. 1937.

Man ist überrascht über zwei „Toccaten" betitelte ausgedehnte Klavierfantasien von Hans Georg Nägeli aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die musikalische Frische der Tonsätze, die wirksame Ausnutzung klavieristischer Möglichkeiten weisen diesen Schöpfungen ihre eigene Stellung zu. Die Herausgeber Walter Frey und Willi Schuh machen auf die eigentümliche Verschmelzung von „altklassischen" und romantischen Stilelementen aufmerksam, was auch für die beiden Stücke von Xaver Schnyder v. Wartensee zutrifft. Besonderes Interesse wird aber ein Sonatensatz (1831) von Theodor Fröhlich (1803—1836) finden, denn hier spricht eine Persönlichkeit eigenster Prägung. Auffällig sind eine Reihe von Parallelen mit dem 1. Satz von Beethovens d-Moll-Sonate (Werk 31 Nr. 2), die wohl nur aus genauer Kenntnis der Schöpfung Beethovens entstanden sein können. Der fugierte Mittelteil des Satzes wird so flüssig entwickelt, daß die satztechnische Meisterschaft des jugendlichen Fröhlich daraus überzeugend hervorgeht.

Gerigk.

Walther Eßner: Spielbuch für Streicher. Originalkompositionen für 2 bis 4 Streichinstrumente (fortschreitend geordnet und erläutert). Verlag Fr. Portius, Leipzig.

Warum bleiben Spielgemeinschaften so oft in fruchtlosem Dilettantismus stecken? Diese Frage beantwortet Walther Eßner treffend in seinem Spielbuch für Streicher. Gewöhnlich wird ein Stück so und so oft geübt und durchgespielt in dem Glauben, daß die Unebenheiten mit der Zeit von selbst verschwinden. Von selbst aber wird nichts besser, im Gegenteil, die fehlerhaften Gewohnheiten fahren sich nur immer fester ein. Da hilft nur richtiges Üben, und das heißt, etwas bewußt richtig machen, bis es unbewußt richtig abläuft.
Mit selbstgeschaffenen, außerordentlich gediegen gearbeiteten Übungsstücken und Anleitungen legt Walter Eßner ein vorzügliches Material zur Heranbildung von Spielgemeinschaften vor. Aus allen Anweisungen spricht der erfahrene Musiker und tüchtige Pädagoge. Alle für ein gepflegtes Gemeinschaftsspiel wichtigen Dinge werden in anregender Weise erörtert: Verbundener und getrennter Strichwechsel, sinngemäße Einteilung des Bogens, Grundtypen der Fingerübung, Wesen und Vortrag der Polyphonie usw. Jede Streicher-Spielgemeinschaft sollte sich an Hand dieser sechs Hefte einer systematischen Schulung unterziehen.

Erich Schütze.

Engelbert Humperdinck: Quartett für zwei Violinen, Viola, Violoncello. B. Schott's Söhne, Mainz.

In diesem Quartett lernen wir den Meister der Märchenoper einmal von einer anderen Seite kennen. Erfreut stellen wir fest, daß er mit dieser Komposition (aus dem Nachlaß, revidiert vom Zernick-Quartett) die Kammermusik um einen wertvollen Beitrag bereicherte. Die Struktur der Sätze entspricht mehr der klassischen als der romantischen Grundhaltung. Die Ausdeutung von Stimmungswerten tritt zurück gegenüber der Klarheit und Ebenmäßigkeit des formalen Aufbaus und der logischen Verarbeitung der thematischen Gedanken. Selbstverständlich kehren auch bekannte Vorzüge Humperdinckscher Kunst wieder: volkstümliche Melodik in der Themengestaltung, wohllautende Stimmführung, ursprüngliches Empfinden und unbeschwerte Heiterkeit. Bei der leichten Ausführbarkeit wird das Werk besonders den Freunden der

häuslichen Kammermusik willkommen sein. Es ist aber in seiner gereiften Fassung ebenso zu Aufführungen im Konzertsaal geeignet.

Erich Schütze.

Gerhard Frommel: Konzert für Klavier, Soloklarinette und Streichorchester. Ries & Erler, Berlin.

Ein einsätziges Werk von stark gegensätzlichen Konturen, in dem die alte dreisätzige Anlage mit virtuosen Mitteln neu verarbeitet sich durchzeichnet. Die spätromantische Haltung des Komponisten steht an einer Grenze, an der eigenwilligste Klangaufspaltung und -differenzierung mit starken motorisch-rhythmischen Impulsen vereint erscheint; das Werk setzt die Linie fort, die in gesunder Ablehnung und Umgehung des intellektuellen „Fortschritts" (der uns den Zusammenbruch in einer entarteten Kunst bescherte) versucht, die lebendigen Kräfte deutschen Musizierens, wie sie vom späten 19. Jahrhundert entwickelt wurden, in vertretbarer, gekonnter und weiterentwickelter Tonsprache zu erhalten. Es bleibt aber das rückschauende „Erhalten" im Vordergrunde, es bleibt persönliche Bekenntnismusik, die sich an die wendet, die sich ihr verständnisvoll nähern wollen. Wenn auch diese Musik der neuen deutschen Musik der neuen deutschen Jugend ferne steht (deren „wirbezogene" Haltung ausschlaggebend ist), so wird sie sich sicherlich mit Recht den Weg in den Konzertsaal bahnen und der Erfolg dürfte diesem ansprechenden Werk, das durch die beteiligte Soloklarinette noch seine besondere Färbung erhält, nicht versagt bleiben.

Werner Korte.

Max Henning: Fantasie und Fuge op. 74. Westend-Verlag (Max Henning). 1938. 2 RM.

Das temperamentvolle Stück ist thematisch und kontrapunktisch so gut gearbeitet, daß man es ein gutes Stück nennen müßte, wenn die Themen von Geist wären und die Chromatik ewig alterierter Akkordketten von besserem Geschmack. Das Stück verlangt eine möglichst starke Orgel mit Rollschweller, dessen zahlreiche Stationen zur Registrierung genügen. Mit dem Wesen und Wollen der jungen Tonsetzer und Orgelspieler hat das Werk Hennings nichts zu schaffen. Henning ist 1866 geboren.

Haacke.

Musikalisches Schrifttum

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden jetzt im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Neues Beethoven-Jahrbuch: Herausgegeben von Adolf Sandberger. 7. Jahrgang. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig. 1937. 223 Seiten. 6,50 RM.

Von den Aufsätzen des vorliegenden Bandes wurde die Arbeit von Wilhelm Broel über „Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen" bereits im Oktoberheft 1937 unserer Zeitschrift eingehend betrachtet. Der Herausgeber, Prof. Dr. Sandberger, leitet den Band wieder mit einem Artikel ein, der sich mit Haydn beschäftigt. Er bringt aufschlußreiche Tatsachen über die unbekannten Sinfonien des Meisters bei. Der Beethovenforscher Stephan Ley setzt sich dafür ein, daß der 16. Dezember mit größter Wahrscheinlichkeit als der Geburtstag Beethovens gelten kann (bekanntlich wird der 14., 15., 16. oder 17. Dezember dafür in Anspruch genommen).

Ludwig Schiedermair berichtet über einen unbekannten Opernentwurf für Beethoven, der dem Meister von einem Dr. Hellmuth Winter 1815 angeboten wurde. Willy Heß schreibt „Welche Werke Beethovens fehlen in der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe?" Die Aufstellung ist überraschend umfangreich. Heß bringt 265 Nummern zusammen. Die Beethovenforschung hat noch tüchtige Arbeit zu leisten, um das Schaffen zu erschließen.

Für die Bücherschau des Herausgebers gilt dasselbe, das bereits bei der Besprechung des 6. Jahrgangs geltend gemacht wurde, daß man — die einleitenden Seiten ausgenommen — die Beziehung zu Beethoven vergeblich sucht. Auch etliche Juden werden von Sandberger wieder ohne Grund herausgestellt. — Wertvoll ist die von Philipp Losch gegebene Zusammenstellung der in den Jahren 1933—36 erschienenen Literatur über Beethoven. Die vorstehenden kurzen Hinweise vermitteln nur einen Ausschnitt des gediegenen Inhalts des Jahrbuchs.

Herbert Gerigk.

Karl-Joachim Krüger: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß. Band 35 der „Neuen deutschen Forschungen". Verlag Junker & Dünnhaupt, Berlin. 276 Seiten.

In der von Prof. Dr. J. Müller-Blattau herausgegebenen Abteilung Musikwissenschaft der „Neuen deutschen Forschungen" ist Krügers Darstellung über Hofmannsthal und Strauß erschienen. Wenn Krüger in seiner Untersuchung über das Verhältnis von Wort und Ton, von Dichtung und Musik, bei dem Komponisten Richard Strauß und dem Halbjuden Hofmannsthal die Identität von dichterischer Idee und musikalischer Form aufzeigt, so ist damit zugleich eine — vom Autor vielleicht ungewollte — Feststellung über das Opernschaffen von Richard Strauß gemacht. Außerdem hält Krüger die Auffassung für unberechtigt, Hofmannsthal nur als Ästheten zu betrachten. In den Auseinandersetzungen mit sozialen und politischen Problemen sei der Dichter ein Erzieher zum Suchen. Hofmannsthal wollte mythologische Opern machen — „es ist die wahrste aller Formen" —, aber das Ergebnis war dann (siehe „Elektra"!) die Mißdeutung der Antike. Solche Feststellungen sind bei Krüger nirgends zu entdecken. Wenn er schon „Forschung" treibt, dann durfte er nicht mit dem Kniefall vor dem Objekt seiner Arbeit beginnen. Wer z. B. den Briefwechsel zwischen Strauß und Hofmannsthal liest, vermag wohl eine gewisse Besessenheit vom Theater zu erkennen, aber diese Besessenheit ist nicht Ausdruck des Blutes, sondern nur ein ästhetisches Spiel mit Formen. Die Arbeit Krügers ist in ihrer kritiklosen Verhimmelung kaum geeignet, die Fronten zu klären. Daß der Halbjude Hofmannsthal als Librettist von Strauß noch gelegentlich auf der Opernbühne erscheint, ist kein Grund, ihn als „deutschen Dichter" herauszustellen. Sein Platz ist in einer Geschichte der Verfallskunst.

Friedrich W. Herzog.

Christo Obreschkoff: Das bulgarische Volkslied. Verlag Paul Haupt, Bern und Leipzig, 1937, 106 Seiten.

Ein Überblick über die bulgarische Volksgeschichte steht als Einleitung etwas unverbunden dem liedgeschichtlichen Kernstück der Arbeit voran. Sicherlich ist die Formung des bulgarischen Volksgesanges nicht zu verstehen ohne einen Rückblick auf die politische Geschichte des Bulgarentums. So wäre es eine der wichtigsten Aufgaben einer geschichtlich orientierten Liedforschung, die drei Grundelemente, aus deren Verschmelzung das bulgarische Volkstum hervorging — altfinnisches, turktatarisches und slawisches Wesen —, in den Niederschlägen der melodiestilistischen Überlieferungsreihe zu erkunden. Ungeschieden bleiben auch, trotz mancher guter Einzelbeobachtungen, die beiden mächtigen hochkulturellen Stilbereiche, die die bulgarische Volksmusik jahrhundertelang überformten: byzantinisches und arabisch-islamisches Vorbild. So liegt denn der Hauptwert des Buches nicht in der Erörterung der großen volkskundlichen und kulturgeographischen Grundfragen, die das bulgarische Lied allein durch seine Lagerung im Schnittpunkt zahlreicher geschichtlicher Wirkungsmächte aufwirft, sondern in den Einzelergebnissen stilkritischer Erörterungen.

Gestützt auf die großen, mit staatlicher Unterstützung herausgegebenen Sammelwerke und auf manche gute Vorarbeiten, wie z. B. die rhythmologischen Studien von Vasil Stoin, gibt Obreschkoff einen kurzen, in der Ausführung oft etwas skizzenhaft anmutenden Überblick der Hauptgattungen. Die wichtigen und charakteristischen Formen des Tanzliedes sind ausführlicher behandelt. Ungeklärt bleiben jedoch so bedeutsame Grundfragen wie die Auseinandersetzung des Bulgarentums mit dem epischen Heldenlied der benachbarten Serbekroaten. Gern wüßte man auch Näheres über die eigentümliche Geschlechtsbetonung mancher Liedtypen sowie über ihre gesellschaftliche Differenzierung.

Im Kapitel „Melodik" begrüßt man eine wertvolle Zusammenstellung typischer Formeln. Die Ausführungen über charakteristische Intervalle, Pentatonik, Makamen, „Chromatik", Vierteltone bedurften noch schärferer stilkritischer Durcharbeitung und geschichtlicher Unterbauung. Man vermißt hier z. B. Strukturformeln und eine statistische Erfassung wichtiger, z. T. auch gattungsmäßig bedeutsamer Merkmale wie des Tonvorrats und -umfangs. Wenn man von einer sehr alten Schicht ausgeprägter (wahrscheinlich altfinnischer) „Engmelodik" absieht, die besonders in den Ritualliedern — Überbleibsel aus heidnischer Vorzeit — reich vertreten ist, so dürfte das aufbaubestimmende Grundintervall in der überwiegenden Mehrzahl der Gesänge durchaus nur die Quart bilden. Die Behauptung, „Melodie und Sprachsatz sind bei allen Völkern im Volkslied untrennbar" (S. 84), erscheint in dieser Verallgemeinerung nicht haltbar, erinnert sei nur an die überaus lockere Verbindung von Text und Weise in zahlreichen rumänischen Liedern. Eine lohnende Aufgabe wäre es, den Besonderheiten der bulgarischen Sprachrhythmik und -melodik in ihrer Auswirkung auf die Melodiegestalten nachzuspüren. Melodiebestimmende Einzelelemente wie Rufe, Glockenmotive, Fanfaren und irrationale Intervalle der Hirteninstrumente wird man wohl kaum „Ursymbole" (S. 86) nennen dürfen.

Das Kapitel „Rhythmik" stellt die für das

bulgarische Lied so überaus bezeichnende „verlängerte Zählzeit" und die Mannigfaltigkeit der davon abgeleiteten Reihentakte gebührend heraus. Einzelne falsch notierte Beispiele in den Sammlungen von Fr. Kuhac, Ludvik Kuba und in dem Abriß von Peter Panoff (Die altslawische Volks- und Kirchenmusik, in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft) erfahren rhythmische Berichtigung. Eine Untersuchung der Lied-Architektonik steht leider aus. Nur im Vorübergehen erwähnt Obreschkoff die Häufigkeit der Liedtypen A B oder A B C, die Seltenheit der Form A B A. Eine eingehendere Behandlung dieser Fragen, etwa nach dem Vorbilde der Bartokschen Klassifizierung magyarischer Lieder, würde vermutlich die noch ungelöste Frage des mitteleuropäischen Einflusses klären helfen.

Werner Danckert.

Paul Heinrich Gehly: Deutsche Meister der Musik im Rundfunk. Tongers Musikbücherei; Köln 1937.

„Ein kleines Handbuch für Musikfreunde" lautet der Untertitel dieses Büchleins, das uns vor wenigen Monaten der Abteilungsleiter am Reichssender Köln und Leiter der Rundfunkarbeitsgemeinschaft an der dortigen Staatlichen Hochschule für Musik, P. H. Gehly, vorgelegt hat. Lebensbilder von J. S. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Loewe, Lortzing, Schumann, Liszt, Wagner, Bruckner, Brahms, Wolf und Reger ziehen an uns vorüber. Die Darstellung ist knapp, aber übersichtlich und historisch einwandfrei. Ertragreich ist das Büchlein dort, wo der Verfasser neben dem biographischen Abriß die Eignung einzelner Werke für den Rundfunksendeplan erörtert. Hier spricht der erfahrene Rundfunkpraktiker über den Zweck der Unterhaltungsmusik, die Aufgaben der Opernübertragungen; auch die Anteilnahme der unsichtbaren Hörgemeinschaft wird berücksichtigt. Interessante Einzelheiten bietet der letzte Abschnitt „Musikgattungen im Rundfunk" besonders in der Frage der Operettenformen, der Sinfoniekonzerte wie der Vortragsreihen zeitgenössischer Tonwerke.

Wolfgang Boetticher.

Schriftenreihe des Händelhauses in Halle. Heft 1 und 2. Im Auftrage des Oberbürgermeisters herausgegeben vom Kulturamt der Händelstadt Halle. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel. 1937.

Heft 1 enthält Alfred Rosenbergs Rede bei der Feier des 250. Geburtstages Händels am 22. Februar 1935 in Halle. Darin wird die Gestalt Händels vom Weltanschaulichen her in ihrer Bedeutung für die Nation und für die Kunst um-



rissen. Die Prägung Rosenbergs, der von Händel als dem „gewaltigen Wikinger der Musik" spricht, hat sich bereits allgemein durchgesetzt. Dem Heft ist ein ausgezeichnetes Händelbild beigegeben.

Heft 2 ist betitelt „Samuel Scheidt". Die Schriftenreihe bezeugt damit, daß sie nicht nur Händel, „sondern zugleich auch dem ungeheuer reichen Musikgeschehen im mitteldeutschen Raum" dienstbar sein will. Das Heft bildet die Festschrift aus Anlaß des 350. Geburtstages von Scheidt. Die Bedeutung von Scheidt kennzeichnet in dem Einleitungsaufsatz Arnold Schering. Die kurzen Darlegungen vermitteln eine Vorstellung der Größe des Zeitgenossen von Schütz. Walter Serauky geht dann ausführlich auf „Samuel Scheidt und das Hallische Musikleben seiner Zeit" ein. Der tüchtige Gelehrte, dem wir bereits eine Musikgeschichte der Stadt Halle verdanken, bringt aufschlußreiches neues Material bei. Rolf Hünicken steuert eine „Studie über die Zusammenhänge von Erb- und Bildungskräften" bei, die durch Ahnen- und Verwandtschaftstafeln ergänzt wird.

Gerigk.

Karl Gustav Fellerer: Giacomo Puccini. In der Reihe „Unsterbliche Tonkunst", herausgegeben von Dr. H. Gerigk, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam. 1937. 128 Seiten. 3,30 RM.

Puccinis Opernschaffen steht in eigenartiger Weise zwischen den Zeiten, zwischen den Stilen und Gattungen. Aus diesem Losgelöstsein entspringen die besonderen Schwierigkeiten einer vorurteilslosen Würdigung. Zwischen eigenständiger Kunstmusik und Unterhaltungsmusik, zwischen Oper und Operette, zwischen Verismus und Impressionismus: immer ist es eine Zwischenlage, die Puccinis Stellung näher bezeichnet. Selbst die Alternative, die fast jedem Künstler der neueren Zeit eine Schicksalsfrage bedeutet: die Wahl zwischen dem Anschluß an die Überlieferungsbahn und dem Durchbruch neuer ausdruckshaltiger Gestaltungskräfte liegt abseits von Puccinis Weg. So vollzieht sich sein Wirken jenseits der großen stilistischen Entscheidungen, die in Deutschland und Frankreich erkämpft wurden. Ein Grundzug, der gut zusammenstimmt mit jener „unbeschönigten Lässigkeit des musikalischen Ausdrucks", die Fellerer als Haupt-

vorzug und Hauptschwäche dieses Opernschaffens zugleich verbucht.

Das reich mit Notenbeispielen und Bildbeilagen ausgestattete Buch verknüpft Lebensschilderung und Werkbetrachtung, doch liegt sein Schwerpunkt durchaus in der Darstellung der Opernstoffe und im Hinweis auf mannigfache charakteristische Einzelzüge der melodischen Zeichnung, der Harmonik und Instrumentation. Auch über Jugend- und Gelegenheitskompositionen erfahren wir Interessantes, die Hauptkurve des Puccinischen Schaffens Erhellendes. Fellerer weiß sehr wohl, daß Verständnisbereitschaft und das Bemühen um eine objektive Darstellungsform die letzthin entscheidende Frage der Ranghöhe, des „Formniveaus" eines Künstlertums nicht berühren. Den Zwiespalt, der sich hier auftut, umschreibt er selbst aufs klarste mit den beiden folgenden Sätzen: „Ohne Zweifel ist vielfach die Welt dekadenter Ungeistigkeit und Leidenschaft, aus der aber immer wieder Züge höherer moralischer Ordnung hervorbrechen, in seinem Werk bestimmend... Sein ‚Fehler' ist, sich nicht über das bestehende Niveau erhoben zu haben, aber darin liegt gerade die Ehrlichkeit seines Werkes und seine Wirkung."

Werner Danckert.

Hans Hickmann: Das Portativ. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinorgel. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1936.

Die Instrumentenkunde, noch bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts fast eine reine Angelegenheit der Sammler alter Musikinstrumente, hat sich nach dem Kriege innerhalb der Musikwissenschaft zu einer Sonderdisziplin entwickelt, ja, sie wurde zu einem wesentlichen Kapitel der Kulturgeschichte überhaupt. Der Musikgelehrte Norlind arbeitete eine ganze Systematik der Instrumentenkunde aus. Nun legt uns Hans Hickmann eine Spezialarbeit über das Portativ vor. Er gliedert seine Darstellung im wesentlichen in drei Teile, und zwar nach geschichtlichen, systematisch-physiologischen und praktisch-musikalischen Gesichtspunkten. Eine erstaunliche Fülle an Material ist hier zusammengetragen und wissenschaftlich verarbeitet. Ein Blick auf das Verzeichnis der im Text am häufigsten zitierten ikonographischen und historischen Literatur läßt erst richtig ermessen, auf welch breiter Basis der Verfasser seine Monographie fundiert hat. Leider findet sich darunter eine Vielzahl jüdischer und kulturpolitisch fragwürdiger Autoren, die, wenn Hickmann sie schon glaubt anführen zu müssen, mindestens von ihm als solche hätten kenntlich gemacht werden müssen. Als Positivum dieser Arbeit muß jedoch anerkannt werden, daß hier zum ersten Male das Portativ richtig gesehen und dargestellt wird, nämlich als ein völlig weltliches Instrument. Hickmann widerlegt auf Grund seiner eingehenden Studien die bisher in bequemer Gedankenlosigkeit weitergegebene Ansicht, daß es sich hier um ein rein kirchliches Instrument gehandelt hätte, das lediglich bei Prozessionen Verwendung gefunden habe. Er unterbaut seine neue Erkenntnis mit Hinweisen auf Scherings Arbeiten, daß besonders in Florenz für dieses Instrument gesellige Salonmusik reserviert war und auch geschrieben wurde. Gerade in Italien entwickelte sich das Portativ zum Virtuoseninstrument. Obwohl Hickmann eindeutig feststellt, daß der „fertig ausgeprägte Typ des Portativs" in England schon im 12. Jahrhundert belegweise festzustellen ist und von hier aus seinen Siegeszug angetreten hat, verzichtet er aus unbekanten Gründen darauf, den nordischen Charakter dieses Klanggerätes zu unterstreichen. Das Portativ, „das verfeinerte und als Ausdruck einer gewissen Kultur anzusprechende Instrument", glaubt er nur „dem damaligen Kulturzentrum" zuschreiben zu können, und das ist nach seiner Meinung Frankreich und Südeuropa. So widerlegt er Buhle. Wir können seine Auffassung von der Kulturlosigkeit des damaligen Deutschlands nicht teilen. Rassische Gesichtspunkte scheinen bei Hickmann ausgeschaltet zu sein. Diese hätten aber besonders schön herausgearbeitet werden können am Beispiel eines spanischen Gemäldes des 15. Jahrhunderts: „Der Brunnen des Lebens." Man hat lange Zeit infolge der stark hervorstechenden technischen und formalen Stilmerkmale die spanische Idee, die dem Gemälde zugrunde liegt, übersehen, bis man schließlich die Eigenhändigkeit der van Eyck aufhob und als seinen Urheber Luis Dalmau erkannte. Zwei Instrumentengruppen nehmen auf diesem Bilde unser besonderes Interesse in Anspruch. Der Kirche sind zugeordnet: Portativ, Fiedel und Trumscheit, der Synagoge: Laute, Harfe und Psalterium. Hier ist wohl wie nirgends eine Spiegelung des rassischen Spieles festgehalten, nämlich die betonte Scheidung zwischen mediterranem und nordischem Empfinden, zwischen Tragton und Zupfton. Auch in der Musikwissenschaft wird es allmählich Zeit, sie weltanschaulich auszurichten. Wertvoll ergänzt wird Hickmanns Buch durch viele treffliche Bildbeilagen.

Rudolf Sonner.

Peter Brömse: Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslawiens. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn, 1937.

In der instrumentenkundlichen Literatur wird diese Arbeit, die unter der Förderung von Prof. Gustav Becking entstand, ihren Platz wertvoll ausfüllen.

Ihr Hauptgewicht liegt auf historisch-ethnologischem Gebiet. Mit Fleiß und Sorgfalt hat hier der Verfasser sein in praktischer Anschauung mühselig gesammeltes Material wissenschaftlich verarbeitet und gibt nun ein anschauliches Bild der im südslawischen Arbeitsgebiet noch lebendigen Instrumente wie Längsflöten ohne Schnabel, Querflöten, Schnabelflöten, Doppelflöten, Schalmeien mit Gegenschlag- und Aufschlagzungen und endlich der Sackpfeifen. Den Beschluß bildet eine vergleichende Betrachtung der Tonsysteme, der Klangqualität, Mehrstimmigkeit, Spieler und Instrumentenbauer sowie eine historische Einordnung der Instrumente. Schematische Aufrisse der Instrumente, Grifftabellen, Notenbeispiele und Bilder ergänzen wertvoll den Text. Diese anregende Arbeit ist ein nicht zu übersehender Beitrag zur Instrumentenkunde, mit Liebe und sorgsamem Eingehen in die Materie geschrieben und zur Darstellung gebracht.

Rudolf Sonner.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Das „Polnische Ballett" in Berlin

Mit einer Festvorstellung zugunsten des deutschen Winterhilfswerkes begann das „Polnische Ballett", die anläßlich der Pariser Weltausstellung zusammengestellte junge repräsentative Tanztruppe Polens, im Deutschen Opernhaus zu Berlin sein Deutschlandgastspiel. Dem glanzvollen Abend, der seine besondere Bedeutung ebenso durch die vertieften kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Polen wie durch die aus nationaler Eigenart erwachsenen tänzerischen Leistungen selbst erhielt, wohnten als Protektoren der polnische Botschafter Lipski und Reichsminister Dr. Goebbels an der Spitze zahlreicher führender Persönlichkeiten des deutschen öffentlichen Lebens bei.

Dem ersten Auftreten des „Polnischen Balletts", das von seinem Generaldirektor Dr. Arnold Szyfman und seiner choreographischen Leiterin, der weit berühmten polnischen Tänzerin Bronislava Nijinska, in der erstaunlich kurzen Zeit von vier Monaten zu einem geschlossenen Ensemble zusammengeschweißt wurde und bereits in Paris und London Ruhm ernten konnte, sah man in Berlin, dessen repräsentative Bühnen auch durch ihre Meisterleistungen auf dem Gebiete des Theatertanzes bekannt sind, mit besonderer Spannung entgegen. In drei Balletten aus seinem im ganzen fünf Werke umfassenden Repertoire zeigte das „Polnische Ballett" in überzeugender Weise Stil und Wesen des polnischen Bühnentanzes, in dem der polnische Volkstanz mit seiner sinnenfreudigen Ursprünglichkeit, dem Schwung seiner Rhythmen und seiner pantomimischen Ausdruckskraft mit der jahrhundertealten klassischen Balletttraditionen eine reizvolle Verbindung eingegangen ist. Höhepunkte des Abends waren in allen drei Werken die Ensembleszenen, das mitreißende Bewegungsfurioso der Gemeinschaft, aus der die Einzeltänzer mehr episodisch als gegensätzlich heraustraten.

In der „Krakauer Legende" hat Bronislava Nijinska den alten Sagenstoff vom Meister Twardowski, einem polnischen Faust, gestaltet, in dem Ballett „Apollo und das Mädchen" wird die Idee der Schönheit in der Kunst in sechs einprägsamen Bildausschnitten vom griechischen Altertum über das Mittelalter, das Rokoko und die Romantik bis zur Sportvergötterung der Gegenwart in höchst einfallsreicher Weise versinnbildlicht, und im „Lied der Erde" werden polnische Volksbräuche aus dem bäuerlichen Leben getanzt, die „Sobotka" (Sonnabendfeier), Hochzeit und Erntedankfest mit den Grundmotiven der alten Volkstänze Oberek, Kujawiak und Mazur. Die eigens für das „Polnische Ballett" geschriebene Musik gab einen aufschlußreichen Einblick in das zeitgenössische polnische Musikschaffen in der kühnen Rhythmik von Michal Kondracki, der stilistischen Mannigfaltigkeit und lyrisch betonten Melodik von Ludomir Rozycki und der farbig schillernden Orchestersprache von Roman Palester. Auch die Ausstattung von Teresa Roszkowska, Wladislaw Daszewski und Waclaw Borowski war in Bild und Kostümen von einer fein abgetönten, von nationalpolnischen Motiven bestimmten, dabei sinnfälligen Farbigkeit.

Das deutsche Publikum wurde von dieser eigenwüchsigen Tanzkunst unmittelbar angesprochen. Es feierte lebhaft alle Mitwirkenden, die Nijinska, die Solisten, das Ensemble und den musikalischen Leiter M. Mierzejewski an der Spitze des ausgezeichneten Orchesters des Deutschen Opernhauses.

Hermann Killer.

Johann Nepomuk Davids 1. Sinfonie

Uraufführung unter Rosbaud in Münster i. W.

Warum werden heute kaum noch Sinfonien geschrieben? Hat die Nachfrage von seiten der Dirigenten und der Musikverbraucher nachgelassen oder liegen andere Hemmschuhe auf dem Weg der Produktion. Setzen wir einmal vergleichsweise die in den letzten Jahren uraufgeführten Werke in Beziehung zu den Werken der Klassik und Romantik, so liegt es uns selbstverständlich fern, etwa einen Chemin-Petit, Leonhardt oder Petersen auf die gleiche Ebene der Wertung neben einen Brahms, Beethoven oder Schumann zu setzen. Wenn von einer Krise der Sinfonie gesprochen werden kann, so handelt es sich ohne Zweifel um eine Krise der Form. Das reine lineare Musizieren, das in Passacaglien und ähnlichen Gebilden eine bestimmte Form als gegeben hinnimmt, hat gleichzeitig dem schöpferischen Impuls des Komponisten eine Zwangsjacke angezogen. Der melodische Einfall wird nebensächlich gegenüber seiner Verarbeitung, die immer höhere technische Anforderungen stellt und erfüllt. Man kann beim Anblick solcher Partituren schon von höherer Mathematik sprechen. Gewöhnliche Sterbliche sind außerstande, sich durch das Labyrinth dieser vielfach verschlungenen musikalischen Wege hindurchzufinden. Offenbar ist hier die Grenze erreicht, wo die Musik sich auf ein isoliertes Dasein beschränkt und auf das Echo der Gemeinschaft, ohne das sie nur beschriebenes oder bedrucktes Papier bleibt, freiwillig verzichtet.

Johann Nepomuk David, der aus dem Oberösterreichischen stammt und heute als Kompositionslehrer und Leiter der Kantoreien am Leipziger Landeskonservatorium wirkt, ist einer der ernst gerichtetsten Musiker unserer Zeit. In Orgelwerken, die in der Verbindung bachischer Klarheit mit impressionistischer Klangschwelgerei einen, wie die Musikwissenschaftler so schön sagen, „Personalstil" auszubilden versuchen, und in einer „Partita" für großes Orchester hat der Komponist sein überragendes Formgefühl unter Beweis gestellt. Auch in seiner ersten Sinfonie in a-Moll, Werk 18, wird die große Form sehr klug erarbeitet und ausgetragen. Eine starke Konzentration hält auch das lockere Gefüge straff zusammen. Aber das ganze Werk erscheint mehr konzertant als sinfonisch. Das Hauptthema ist eine dorische Melodie, die in jedem Satz der Sinfonie phantasievoll und virtuos abgewandelt wird. Im Schlußsatz geht sie dann allerdings in dem allgemeinen „Lärm" unter. Hier hat der Komponist die drei Themen des Rondos, den Kontrapunkt der Rondofuge, die dorische Melodie und das Baßostinato zu einer Architektur der Klänge zusammengefaßt, die nur noch einen Gesamteindruck, ein totales Hören ohne Gliederung der Kontrapunktik im akustischen Bild, zulassen.

Generalmusikdirektor Hans Rosbaud, dem das Musikleben der Stadt Münster schon in der kurzen Zeit seines Wirkens einen außergewöhnlichen Aufschwung verdankt, besaß die geistige Gestaltungskraft, um der Sinfonie in einer souveränen Deutung die notwendige präzise Fassung der musikalischen Form zu geben. Das Städtische Orchester zeichnete sich dabei durch hervorragende spielerische Intensität aus.

Friedrich W. Herzog.

Paul Höffer: „Lob der Gemeinschaft"

Uraufführung einer Kantate im Gürzenich zu Köln

„Jeder strebe, daß Deutschland lebe" (von Edgar Rabsch) ist der ideelle und musikalische Grundgedanke der Kantate für Arbeiter, Bauern und Soldaten „Lob der Gemeinschaft" von Paul Höffer. Er setzt ein in der Form eines mächtigen Kanons, angestimmt im Blechbläserglanz des Orchesters, dem Fanfaren auf der Galerie antworten, um dann vom Chor aufgenommen und vierstimmig gesteigert zu werden. Diesem klanglich effektvoll aufgebauten Vorspiel folgt der rhythmisch schlagkräftig untermalte Aufmarsch der Stände. Die Werkscharen, die Bauern und die Soldaten singen dabei ihre eigenen Lieder, die durch knappe Instrumentalsätze miteinander verknüpft sind. Der Aufmarsch der Jugend findet seine Krönung in dem gemeinsam gesungenen Lied „Nun laßt die Fahnen fliegen" von Baumann. Der dritte Teil der Kantate beginnt mit einer breit ausgesponnenen und ausdrucksvoll gespannten „Sinfonia", die als orchestrales Zwischenspiel einen gewissen Ruhepunkt darstellt, um dann auf dem letzten Akkord wieder dem Chor das Wort zu geben. Wie ein mächtiger Choral hebt der Chor „Nichts kann uns rauben Liebe und Glauben zu diesem Land" an, gleichsam als Ausgangspunkt einer Folge bekenntnishafter Ausrufe, die in dem Hymnus auf Deutschland gipfeln.

So stellt das auf Anregung des Reichsverbandes

der gemischten Chöre entstandene Werk im Grunde ein mit außerordentlichem formalen Können gebautes Stück Gebrauchsmusik dar. Durch die Übernahme ganzer Tonsätze von Baumann, von Knorr, Rein u. a. erscheint auch Höffers Arbeit als Lob der Gemeinschaft. Dem Komponisten gelang es, das aus alter und neuer Zeit übernommene Liedgut geschickt zu gliedern und zu einer höheren Einheit zusammenzuschmelzen. Daß seine Arbeit weniger vom Schöpferischen als vom Musikhandwerk her ihre Bedeutung empfängt, daß sie ein Stauwerk und Sammelbecken und keinen Quell darstellt, sei wenigstens als Tatbestand festgehalten. Unter Leitung von Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg erlebte die Kantate eine Uraufführung von imposanter Wucht. Das Kölner Funkorchester, die Chöre des Collegium musicum, der Hochschule für Musik und des Reichssenders Köln, Soldaten des Reichsheeres, SS., SA. und HJ., Werkscharen und Jungbauern bildeten einen Klangkörper von monumentaler Klangfülle und Ausdruckskraft. Die eingelegten Mahnworte zeitgenössischer Dichter wurden von Hans-Joachim Recknitz und Rainer Geldern scharf gemeißelt gesprochen. Werk und Wiedergabe fanden begeisterten Widerhall. Friedrich W. Herzog.

Oper

Berlin: Nach dem „Tannhäuser" hat Heinz Tietjen jetzt auch den „Lohengrin" in erneuerter Form in den Spielplan der Staatsoper aufgenommen. Der Brand des Theatermagazins führt ja bekanntlich zur Erneuerung auch sämtlicher Werke des ständigen Repertoires. Die Bühnenbilder und Trachten sind denjenigen der Bayreuther Bühnenfestspiele von Emil Preetorius nachgeschaffen worden. Es gab auch diesmal die unter Tietjens Führung selbstverständliche ideale Übereinstimmung von Bild, Darstellung und Musik, so daß im Sinne Richard Wagners alle Forderungen des Gesamtkunstwerks erfüllt wurden. Bei Preetorius werden die Bühnenbilder meist zu Kunstwerken von ausgeprägtem Eigenwert gestaltet, die aber trotzdem stets dienender Bestandteil des Ganzen bleiben. Eine großartige Wirkung erzielt er mit dem Bild des 2. Aktes, wo durch verschiedenartige Lichtwirkung die einzelnen Schauplätze bestens charakterisiert werden. Im übrigen zeigt sich in dem Aufbau des Gangs zum Münster die bewundernswerte Fähigkeit Tietjens, eine solche Massenszene auf die natürlichste Art sich entwickeln zu lassen. Das Spiel steckt voller Feinheiten, die von Tietjen sämtlich aus der Partitur hergeleitet werden.

Eine Ortrud von seltener Größe verkörperte Margarete Klose, die als die dämonische friesische Fürstentochter die Szene beherrschte. Bei saubester Herausarbeitung aller dramatischen und deklamatorischen Akzente gab sie ein Muster vollendeten Schöngesanges bei Wagner. Die Elsa von Käte Heidersbach erschien daneben verhältnismäßig matt. Die großen lyrischen Partien der Rolle sind nicht das Element dieser bewährten Künstlerin. Sieghaft und mit stimmlicher Leuchtkraft stand Marcell Wittrisch als Lohengrin auf der Bühne. Josef von Manowarda lieh dem König Züge ergreifender Menschlichkeit. Wie er die Gesangslinien mit tiefstem Empfinden durchglüht, das hebt seine Leistung sogar in diesem Musterensemble hervor. Ausgezeichnet in der musikalischen und darstellerischen Anlage war auch der Telramund Jaro Prohaskas, der selbst in der Rache noch ein Edelmann und Ritter blieb. Einen bemerkenswerten Heerrufer hörte man von Walter Großmann. Die unter Karl Schmidts Leitung stets prachtvollen Chöre, das einzigartige Orchester und die männliche Deutung der Musik durch Robert Heger, der das Verhältnis von Bühne und Orchester überall bestens ausglich, rundeten eine Aufführung, die in allen Teilen vom Geist Bayreuths getragen wurde.

Herbert Gerigk.

Berlin: Von der gemeinsamen Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NSG. „Kraft durch Freude" bleibt die Festaufführung des „Fidelio" im Deutschen Opernhaus nachzutragen. Der starke dramatische Impuls, den Wilhelm Rode den von ihm inszenierten Opern gibt, schuf auch hier die beherrschenden Eindrücke in Gesang, Spiel und Bild. Schon in das Singspielidyll der ersten Szene ragt die düstere Sphäre des Kerkers und damit die ganze Tragik der Florestan-Welt hinein, die dann mit dem Erscheinen des Gefangenenchores durch eine Bühnendrehung auch räumlich beherrschend wird. Für diese bereits hier angebahnte Steigerung der Handlung hatte Emil Praetorius großartig-monumentale Bühnenbilder von starker Symbolkraft geschaffen. So etwa, wenn er die Idee der Freiheit durch eine sonnenhelle Landschaft verkörpert, die zunächst als lockende Ferne durch das Burgtor sichtbar und im Schlußbild mit dem vollen Einbruch des Lichtes sieghafte Wirklichkeit wird. Unter Karl Dammers bühnengerechter musikalischer Leitung war ein Ensemble machtvoller Stimmen und bewährter Darsteller am Werke. Elsa Larcén, eine Leonore von ausdrucksvoller Stimmgewalt, Willy Störring, der mit eherner Höhe die Schwierigkeiten der Florestan-Arie mei-

sterte, Wilhelm Rode, ein dämonisch-packender Pizarro, Wilhelm Schirp als baßgewaltiger Rocco, Irefi Rudolph als anmutige Marzelline, Reinhard Dörr als lebendiger Jacquino und der gut profilierte Minister Ludwig Windischs. In den Gefangenenchören zeigte sich wieder das schöne Material und die stimmliche Disziplin des Charlottenburger Opernchores.

Das Märchen in idyllischer und phantastischer Form kam in Humperdincks „Hänsel und Gretel" und dem Tanzspiel „Der Zauberladen" an einem Abend im Deutschen Opernhaus zu Worte. Rudolf Kölling, der verdienstvolle Tanzleiter, hat den dankbaren Ballettstoff zu den von Respighi instrumentierten Melodien Rossinis so durchgeformt, daß er der glänzenden Tanzgruppe des Deutschen Opernhauses weiteste Möglichkeiten zur Entfaltung heiterster Laune und eines bunten, von Einfall zu Einfall jagenden Bewegungsspiels bot. In einem Zauberladen verzaubert die Liebe den Zauberer, und nun setzt ein magisch-phantastischer, aber tänzerisch aufs sorgfältigste ausgefeilter Hokuspokus ein mit Schmetterlingen, Gauklern, Fabeltieren, mit entfesselten Menschlein der verschiedensten Art und ebenso vielen tänzerischen „Evolutionen" vom Spiegeltanz bis zur Tarantella, vom Cancan, Spitzentanz, Walzer, Grotesktanz und mannigfachen Gruppentänzen bis zur lebenden Spirale und zu fliegenden und schwebenden Menschen: insgesamt ein Abend voll von tänzerischem Brio, dessen Erfolg in Paul Haferungs reizvollen Bühnenbildern Ursula Deinert, Liselotte Köster, die Geschwister Höpfner, Liss Spalinger, Daisy Spies, Margarete Rautenberg, Jockel Stahl, Kurt Lenz und Werner Stammer als Protagonisten des oft gerühmten Ensembles unter der musikalischen Leitung von Leo Spies entschieden.

Die Staatsoper nahm zur Freude von groß und klein als Weihnachtsmärchen den „Gestiefelten Kater" wieder in den Spielplan auf. In der von Artur Wagner (Text) und Joseph Dorsmann (Musik) gestalteten Märchenhandlung, die recht glücklich weihnachtliche und romantische Stimmung aufklingen läßt, zeichneten sich in Carl Rendts Inszenierung vor allem Gerhard Witting als „lebensechter" Kater, der junge Harold Kühnlein, Karl August Neumann und Karl Haubenreißer aus.

In ihren von Zeit zu Zeit stattfindenden Opernaufführungen kann die Staatliche Hochschule für Musik nicht nur eine Reihe beachtlicher Begabungen herausstellen, sondern auch ein von Clemens Schmalstich musikalisch und von Alexander d'Arnals darstellerisch geschultes Ensemble, dessen Leistungen Aufführungen von einheitlichem Charakter und überzeugender Wirkung ermöglichen. So kann die Aufführung von Otto Nicolais „Lustigen Weibern" als ein Höhepunkt der planmäßigen Opernarbeit dieses Instituts bezeichnet werden. Von den angehenden Opernsängern fielen Otto von Rohr (Falstaff), Elisabeth Wilde (Frau Fluth), Herbert Klomser (Fluth) und Helmut-Konrad Schindler (Fenton) als hoffnungsvolle Sänger mit schönem und teilweise schon erfreulich ausgeglichenem Material auf.

Hermann Killer.

Duisburg: Die Duisburger Oper ist inzwischen mit großer Arbeitsenergie auf dem zu Beginn der Jubiläumsspielzeit beschrittenen Weg vorangegangen. Eine Leistung, die ihren Lohn in sich selbst trug, war die Aufführung der „Iphigenie auf Tauris". Sie bedeutete nicht nur die Einlösung einer Ehrenpflicht im Gluckgedenkjahr, sondern eine Wiederbesinnung auf die tragenden Grundkräfte der Gluckschen Opernreform, die auch für unsere heutige Opernpraxis noch bedeutende Anregungen zu bieten hat. Was in einer solchen Aufführung zu loben ist, das ist das einheitliche Gesamtbild, die gelungene Verschmelzung aller ihrer Faktoren wie Regie, Musik, Bild und Sängerleistung zu dem, was man berechtigterweise ein „Kunstwerk" nennen darf. Seine Träger waren die bis zum letzten Takt mit Spannung geladene, trotzdem nicht romantisierende musikalische Leitung Wilhelm Schleunings, die auf Virtuosität verzichtende, der musikalischen Dramaturgie folgende Spielleitung Werner Jacobs, die Bühnenbauten Josef Fennekers, die klassisches Maß und barbarische Wildheit in der kühnen Architektur des taurischen Tempels verbanden, die mit Ernst und Feierlichkeit singenden Chöre (Hillenbrand), das beseelt und ausdrucksvoll spielende Orchester, die wirkungsvoll eingesetzte Tanzgruppe (Holst) und die Solisten: Dorle Zschille (Iphigenie), Willi Krings (Orest), Albert Weikenmeier (Pylades) und Theo Thement (Thoas). Im Rahmen der wertvoll besetzten kleineren Partien bedeutete die wie ein Gruß des Barocks aus den Wolken niederschwebende Diana der Maria Pahl eine letzte musikalische Steigerung. Der Erfolg der Aufführung war größer, als man ihn bei einer Gluckoper erwarten konnte, und wir sehen darin gerne ein Zeichen dafür, daß unsere Zeit auch den Opernbesucher zu erziehen beginnt und sein Ohr wieder für die dramatische Wucht und musikalische Größe Glucks empfänglich macht.

Sah man sich trotzdem veranlaßt, dem Gluckschen Werk im Spielplan noch einen stärkeren „Kassenmagneten" zur Seite zu stellen, so verließ man mit den hierzu erwählten Kurzopern „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" nicht die eingeschlagene künstlerische Richtung. Man konnte sogar durch die Besetzung der beiden Werke mit zwei verschie-

denen Kapellmeistertemperamenten (Schleuning dirigierte die „Cavalleria", Berthold Lehmann den „Bajazzo") einmal im Gegensatz zu sonstigen Aufführungen der „Zwillingsopern" den starken Unterschied im Stil beider Werke anschaulich zur Geltung bringen. Man erkannte leicht, daß Mascagnis Werk in viel stärkerem Maße episch-landschaftlichen Charakter besitzt als Leoncavallos Komödiantentragödie, die dafür mehr individuelle und schärfer umrissene Dramatik besitzt. In Szene gesetzt wurden beide Werke von dem inzwischen als Oberspielleiter nach Krefeld verpflichteten Hans Schlote, der sich mit Geschick und Geschmack auf die Bestrebungen der Dirigenten einzustellen wußte.

Als nächste Neueinstudierung folgte Smetanas „Die verkaufte Braut" in einer ebenso eigenwilligen wie virtuos beherrschten Inszenierung Dr. Georg Hartmanns. Er hat das ursprünglich nur zwei Bilder verlangende Szenarium der Oper um vier weitere Bilder vermehrt, zu denen mittels der Schiebebühne offen verwandelt wird. Heinz Hoffmann (Düsseldorf) hatte als Gast diese Szenen illusionsfördernd und freundlich in der Farbenwirkung aufgebaut. Obwohl sich durch die szenische Aufteilung eines Aktes in mehrere Bilder die musikalisch-dramatische Form eines Werkes naturgemäß verschieben muß und die Bedenken gegen solche Inszenierungsfreiheiten nicht verschwiegen werden dürfen, besitzt Dr. Hartmann doch künstlerischen Geschmack und Geschick genug, mit den neuen Blickpunkten, die seine Inszenierungen bieten, stark zu fesseln. Leistungsmäßig stand die Aufführung fraglos auf hohem Niveau. Wilhelm Schleuning dirigierte. Er hat den Nerv und das Gefühl für die federnde Rhythmik dieser Musik. Die Partitur klang oft wie auf dem Czimbal gespielt. Dorle Zschille und Albert Weikenmeier sangen mit schönen, blühenden Stimmen das Liebespaar. Paul Erthal gab den Kezal mit seiner prachtvoll-saftigen Charakterkomik, während Leonhard Kistemann die groteske Figur des Wenzel ohne Albernheiten zur vollen Wirkung brachte. Die von Dr. Hartmann und Wilhelm Schleuning geleitete Wiederaufnahme des „Troubadour" fügte dem Spielplan ein weiteres Erfolgsstück ein.

Kurt Heifer.

Frankfurt a. M.: Der Opernbetrieb der Winterspielzeit war überaus abwechslungsvoll und wies dank der zielbewußten Initiative der Intendanz eindrucksvolle Höhepunkte auf. Konwitschny, der ab September 1938 im festen Anstellungsverhältnis der Oper angehören wird, verriet in den Aufführungen „Carmen", „Zauberflöte", „Tannhäuser", „Meistersinger" und „Aida" echtes Theaterblut. Das beinahe kammermusikalisch und sehr diszipliniert geleitete Orchester überschreitet selten die vom Sänger her gebotenen Stärkegrade. Diesseits und jenseits der Rampe eine von gebieterischem Willen diktierte Übereinstimmung! Das läßt von der kommenden Spielzeit viel Schönes erwarten! Was an einzigartiger Klangkultur in unserem Opernorchester steckt, wußte Clemens Krauß als Gast mit dem „Rosenkavalier" (Viorica Ursuleac) und der „Zauberflöte" den begeisterungsfähigen Frankfurtern erneut zu beweisen. Bedeutenden Erfolg erzielte natürlich Franz Völker, der in seiner Heimatstadt in dem neuinszenierten „Lohengrin" mittat. Auch der „Troubadour" wurde in neuer Bühnengestaltung mit Bildern von geradezu gemäldehafter Wirkung herausgebracht. Zweier künstlerischer Ereignisse muß noch gedacht werden, die ihr besonderes Gewicht in Verbindung mit den Komponisten erhielten. Denn Hans Pfitzner leitete nicht nur die Inszenierung seines 1931 in Berlin und München uraufgeführten Musikdramas das „Herz" selbst, sondern dirigierte auch die Erstaufführung. Die theatralische Wirkung um diesen mystisch zauberhaften Stoff von Mahner-Mons läßt zwiespältigen Eindruck zurück. Die menschlichen Gehalte der Handlung kommen durch das übersinnliche und magische Drumherum nicht unmittelbar zur Geltung, so daß das Auge oft an der Deutung der musikalischen Vorgänge helfen muß. Sirene und Lautsprecher auf der Bühne tragen mehr zur Veräußerlichung als zur Vertiefung der Illusion bei. Immerhin läßt die Musik mit ihrem Ausdrucksreichtum an lyrischen Schönheiten, naturalistischer Schlagkraft und faszinierend tänzerischem Maskenspiel vielseitiges Auskosten zu, wovon Bertil Wetzelsberger bei den Wiederholungen als einfühlsamer Kapellmeister ausgiebig Gebrauch machte. Coba Wackers (Helge), Jean Stern (Athanasius) und Theo Hermann (Asmus Modiger) taten viel dazu, um dem Werk einen schönen Erfolg zu sichern.

Aus Anlaß des 150. Todestages Glucks brachte Dr. Wälterlin mit dem Bühnenbildner Caspar Neher und Bertil Wetzelsberger als musikalischem Leiter eine hochstehende Neuinszenierung von „Orpheus und Eurydike" heraus unter Zugrundelegung der Pariser (von Berlioz stammenden) Fassung, weswegen die Rolle des Orpheus der ausgezeichneten Altistin Res Fischer übertragen wurde. Günstig wirkte sich die Streichung der von Gluck gewünschten Wiedererweckung der Eurydike (Emmy Hainmüller) im Finale aus.

Gottfried Schweizer.

Königsberg i. Pr.: Die Oper arbeitet in diesem Jahr, vom Standpunkt des Spielplans gesehen, äußerst sparsam. „Tannhäuser", „Rosenkavalier", „Traviata" und „Troubadour", Lortzings „Undine", „Die vier Grobiane" von Wolf-Ferrari und neuerdings „Fidelio", damit ist so ziemlich alles aufgezählt, was der Spielplan seit der Eröffnung im September brachte. Aber die Aufführungen waren gut. Generalintendant Klitzsch hat im Sommer einige neue gute Solisten verpflichtet. In der Regie wird sehr sorgfältig gearbeitet. Auch die Kapellmeister (Wilhelm Franz Reuß, Oskar Preuß, Romanus Hubertus und der vorzügliche Chorleiter Bölsche) lassen sich nicht lumpen. Dieser künstlerische Anstieg ist auch vom Publikum sehr wohl bemerkt und durch besseren Besuch quittiert worden. Der Jahresabschluß brachte die Uraufführung einer Operette „Der Silvesterprinz". Das nach einer im Original sehr reizvollen Novelle von Zschokke gearbeitete Libretto ergibt auf der Bühne den Eindruck einer Mischung von Volksstück mit Musik, Operette und Revue. Die Musik von A. Hahn ist gefällig, wenn auch nicht sonderlich originell. Der Erfolg war gut, und es würde nicht wundernehmen, wenn sich bei dem Mangel an neuen Operetten das Werkchen noch einige Bühnen zu erobern wüßte.

Otto Besch.

Mannheim: Nach dem erfolgreichen Auftakt der vorigen Spielzeit führt das Mannheimer Nationaltheater auch in dieser Spielzeit sechs Morgenfeiern durch. Ihr Ziel ist, Werke, die sonst einer Aufführung völlig oder als Regel unzugänglich sind, zu zeigen oder verschollene und vergessene Meisterwerke wieder ans Licht zu bringen. Die erste Morgenfeier dieses Jahres stand unter dem Leitwort „Italien im Spiegel deutscher Kunst". Die zweite hatte Karl Elmendorff, der Leiter dieser Veranstaltungen, dem „Kleinmeister großen Formats", Edvard Grieg (zum 30. Todestage), gewidmet. Die elegischen Melodien op. 34 und die Suite im alten Stil „Aus Holbergs Zeit" erklangen unter Elmendorffs Leitung in prachtvoller Wiedergabe, Dr. Ernst Cremer spielte Beispiele der kleinen Klavierstücke Griegs, Beispiele seines Liedschaffens boten Käthe Dietrich, Lutz-Walter Miller und Theo Lienhardt. Die dritte bisherige Morgenfeier zeigte Robert Schumann als Dramatiker mit seinem „Manfred" nach Lord Byron. Das umstrittene Werk wurde von Karl Elmendorff mit dem Nationaltheaterorchester und Robert Kleinert in der Titelrolle prachtvoll ausgedeutet. Sie ließen alle Möglichkeiten des unstreitig mit starkem dramatischen Schwung gestalteten Melodrams zur Entfaltung kommen. Als Ganzes bewies die Aufführung freilich wieder, daß trotz der hohen musikalischen Schönheiten des Werkes die melodramatische Form unserm Empfinden nicht bis zum Letzten Genüge tut.

Im Opernspielplan erschien nach der erfolgreichen Uraufführung von Bodarts „Spanische Nacht", die noch nach der Uraufführung durch eine Ouvertüre und effektvolle Einlagen bereichert und „abendfüllender" gemacht wurde, unter Dr. Ernst Cremers Leitung und Helmuth Ebbs lustiger Inszenierung Norbert Schultzes rasch allgemein verbreiteter „Schwarzer Peter". Theo Lienhardt als Spielmann und Hans Scherer und Friedrich Kempf als die beiden Märchenkönige waren Hauptträger des Mannheimer Erfolges. Mit einigen, durch Wechsel im Ensemble notwendig gewordenen Neubesetzungen erschien „Siegfried" wieder im Spielplan. Nach längerer Zeit wurde auch der „Fidelio" in prachtvoller Zusammenarbeit des Dirigenten Karl Elmendorff und des Regisseurs Kurt Becker-Huert wieder aufgenommen und zur Festaufführung gestaltet. Rose Huszka als Fidelio, Erich Hallstroem als Florestan, Hans Schweska als Pizarro, Heinrich Hölzlin als Rocco, Gussa Heiken als Marzelline und Friedrich Kempf leisteten unter diesem Dirigenten Ungewöhnliches und gaben der Aufführung ihre künstlerische Geschlossenheit. Eine meisterliche Leistung wurde weiter Elmendorffs Wiedergabe der „Aida" als Festaufführung des Weihnachtstages. Im Spielplan erschienen unter Dr. Ernst Cremers musikalischer Leitung und Wilhelm Trieloffs Regie außerdem „Cavalleria rusticana" und „Der Bajazzo".

Carl Josef Brinkmann.

Nürnberg: Die umfassende Aufbauarbeit unserer Oper ist zum Abschluß gebracht worden. Der Spielplan hält ein frisches Tempo und einen gesunden Kurs zwischen Oper und Operette. Das neue Opernschaffen (dem man eine größere Beachtung schenken dürfte) war in der zu Bericht stehenden Zeit mit einem gewichtigen Werk vertreten. Kaminskis „Jürg Jenatsch", der bei seiner Uraufführung in Dresden 1929 durch eine Kunstclique um einen verdienten Erfolg gebracht wurde, ist nunmehr in einer Neufassung (eine wesentliche Szene ist hinzugekommen) durch unsere Oper erneut zur Diskussion gestellt worden. Das Ergebnis: Ein Opernerlebnis von einer Tiefenwirkung und Reinheit, das eine unvoreingenommene Hörerschaft dankbar entgegennahm. In seinem formalen und dramatischen Aufbau stellt dieses Werk bei aller Abseitigkeit (vom herkömmlichen Opernschema) einen in seinen künstlerischen Auswirkungen unproblematischen Versuch dar, die Idee des Dramas in einer ursprünglichen und ganzheitlichen

Bedeutung darzustellen. Das gesprochene Wort herrscht vor, die Musik ist da eingesetzt, „wo die Sagbarkeit der Dinge aufhört, wo es gilt, die hinter den Vorgängen wirksamen Kräfte, Gesetze und Hintergründe hörbar-erfahrbar zu machen" (Kaminski). Die Musik sinkt damit nirgends zur äußeren Abschilderung herab, sondern wirkt durch ihre eigene Spannung und Intensität, die bei Kaminski bis in die letzte Note spürbar ist. Die Eigenwilligkeit und Herbheit Kaminskis in der melodischen und klanglichen Gestaltung kommt dem knorrigen Charakter der Handlung (das Textbuch hat sich der Komponist nach der Novelle von C. F. Meyer selbst geschrieben) sehr entgegen. Daß die Nürnberger Oper diese Ehrenschuld an Kaminski abgetragen hat, ist ein Verdienst Alfons Dressels, der die schwierige Partitur mit sicherer Hand und letzter Eindringlichkeit verwirklichte. Die anspruchsvollen Aufgaben, die hier an Sprache, Spiel und Gestik der Sänger gestellt wurden, fanden eine überzeugende Lösung (in den Hauptrollen W. Schmid-Scherf und Edith Delbrück). Mit hoher Anerkennung nennen wir noch die Bühnenbilder Heinz Gretes, die mit ebenso großer Phantasiekraft wie Einfühlung die schicksalsschwere Atmosphäre des Stückes widerspiegelten. Wenn wir uns über den Rahmen einer Übersicht hinaus mit dieser Neuinszenierung befassen, so geschieht dies aus der Überzeugung heraus, daß mit diesem Drama einer der ernsthaftesten Opernversuche der letzten Jahre zur Diskussion gestellt wurde.

Aber auch sonst stand der Spielplan im Zeichen bedeutender Leistungen. Eine Neuinszenierung des „Siegfried" war vor allem durch die szenische Durchgestaltung, die stark vom Herkömmlichen abging, bemerkenswert. Alfons Dressel brachte die dramatischen Linien der Partitur eindringlich, aber doch durchsichtig zum Klingen. Hendrik Drosts Siegfried war eine Leistung von prachtvoller Ausgewogenheit im Gesanglichen und Darstellerischen. Vorbildlich Karl Wessely als Mime. Auf gleicher Höhe stand eine Neueinstudierung des „Fliegenden Holländers". Bernhard Conz interpretiert Wagner zu weitgehend aus dem Gesanglichen heraus, wodurch manche naheliegenden orchestralen Feinwirkungen verlorengehen. Die Sauberkeit seiner Einstudierung verdient Anerkennung, was auch von Franz Luzes Inszenierung und Heinz Gretes Bühnenbildkunst gilt. Die Senta und der Holländer fanden eine vor allem gesanglich eindrucksvolle Verkörperung durch Berta Obholzer und Josef Hermann.

Neben Wagner brachte unsere Oper in traditioneller Weise auch Verdis Opernschaffen zur Geltung. „Die Macht des Schicksals" (in der Bearbeitung G. Göhlers) bot Gelegenheit, die stärksten künstlerischen Kräfte unserer Bühne herauszustellen: Carin Carlsson (Preziosilla), Berta Obholzer (die sich mit der Leonore als neuverpflichtete Hochdramatische gut einführen konnte), Heinz Daniel (Don Carlos) und Hendrik Drost (Alvaro). Die musikalische Leitung hatte Bernhard Conz, dessen besondere Stärke und Vorliebe für den italienischen Opernstil hier zu glanzvoller Geltung kam. Die alte Zugkraft bewährten „Traviata" und Flotows „Martha", von Matthäus Pitteroff gewissenhaft und überlegen musikalisch betreut. Publikumssensation (mit mehrmals ausverkauftem Haus) wurde „Die lustige Witwe" in der glanzvollen, revuenhaften Aufmachung Hartmanns. Sogar eine Uraufführung hat der Chronist zu buchen: „Das blaue Wunder" von Husnik-Hartmann, eine schmissige Handlung mit höchst „tragischen Konflikten" und einer recht flüssigen und eingängigen Musik — das Tangolied vom „blauen Wunder" drohte zeitweilig Lokalschlager zu werden.

Willy Spilling.

Suttgart: In die Stuttgarter Oper zog Generalmusikdirektor Herbert Albert als neuer Mann ein. Bislang hauptsächlich als Konzertdirigent bekannt und geschätzt, verstand es Albert, gleich die erste Neuinszenierung der Spielzeit 1937/38, Richard Wagners „Tannhäuser", zu einem musikalischen Erlebnis zu gestalten. Generalintendant Gustav Deharde hatte für seine Neuinszenierung die Pariser Bearbeitung gewählt, die durch Josef Fenneker als Gast eine dem Werk würdige Gesamtausstattung erfuhr. Herbert Albert führte die einzelnen Akte zu glanzvoller Steigerung. Höhepunkt der Spielzeit war die geschlossene Wiedergabe des „Ringes des Nibelungen" in der Inszenierung von Otto Krauß. Zum ersten Male in Stuttgart interpretierte Herbert Albert die gewaltigen Dramen des Meisters vom Dirigentenpult aus. Bemerkenswert die klangliche Auflockerung des prachtvoll spielenden Orchesters, auffallend die Feinheit der dynamischen Übergänge, die Breite der Tempi und die Weitatmigkeit der sinfonischen Gestaltung. Hervorragende Vertreter der Ringpartien waren Max Roth als Wotan, Vall. Brückl als Sieglinde, Paula Buchner als Brünnhilde, Yella Hochreiter als Fricka, Max Oßwald als Mime, Richard Bitterauf als Alberich, Hans Kicinski als Hagen und Fritz Windgassen als Loge. Eine Auffrischung des „Troubadour" brachte die Neuinszenierung unter Karl Schwieger und unter der klanglich sorgsamen musika-

lischen Leitung von Alfons Rischner. Sehr geglückt war die Wiedergabe von Albert Lortzings „Undine" in einer liebevollen Neuinszenierung von Günther Puhlmann mit Alfons Rischner am Pult. Überragend die Undine Trude Eipperles, die sich auch als Elisabeth im „Tannhäuser" und als Elsa im „Lohengrin" in die erste Reihe der jugendlich Dramatischen gestellt hat. In einem neuen Ballettabend gab das Staatstheaterballett unter Führung von Lina Gerzer mit Beethovens „Die Geschichte des Prometheus", mit Wagner-Regenys „Der zerbrochene Krug" und mit Igor Strawinskys „Petruschka" Beweise ernster Arbeit. Als Erstaufführung hörten wir eine sorgsame Einstudierung von Norbert Schultzes entzückendem musikalischen Lustspiel für große und kleine Kinder „Der schwarze Peter" unter Alfons Rischner und die Wiedergabe der erfolgreichen Oper „Enoch Arden" von Ottmar Gerster mit Max Roth in der Titelrolle und unter der musikalischen Leitung von Herbert Albert.

Willy Fröhlich.

Konzert

Berlin: In der Stunde der Musik hörte man eine junge Pariser Pianistin, Reine Gianoli, die sich mit Liszts h-Moll-Sonate einführte. Sie spielte Liszt ohne allen Bombast in geradezu kammermusikalischer Auflichtung. Leichter Anschlag und ein farbiger Vortrag kennzeichnen das Spiel der Künstlerin. Eine hoffnungsvolle Begabung ist der Geiger Walter Barylli, der in demselben Konzert mit einer Brahms-Sonate durch technische Ausgeglichenheit und bemerkenswerte Schmiegsamkeit des Tons auffiel. Sein Partner am Flügel war der ausgezeichnete Max Nahrath.

Einen der stärksten Eindrücke des bisherigen Musikwinters vermittelte ein Philharmonisches Konzert Wilhelm Furtwänglers, der Bruckners achte Sinfonie in einer beispielhaften Wiedergabe (mit kleinen Strichen im letzten Satz) an den Anfang stellte und Beethovens Klavierkonzert in Es darauf folgen ließ. Die Berliner Philharmoniker ermöglichen Wirkungen, die eben nur hier gegeben sind. Bei Furtwängler wird die Spannung auch bei diesem Riesenwerk, das den Hörer fünf Viertelstunden beansprucht, keinen Augenblick unterbrochen. Wilhelm Backhaus musizierte dann das Beethoven-Konzert mit der bei ihm selbstverständlichen Sauberkeit und Durchsichtigkeit.

Eugen Jochum brachte mit den Philharmonikern Strawinskys jüngstes Werk, „Das Kartenspiel", zur Berliner Erstaufführung. Der Komponist hat die Ballettfassung hier unverändert für den Konzertsaal freigegeben, während er sonst meist eigene Konzertsuiten anzufertigen pflegte. Die formal straff gearbeitete Musik geht im wesentlichen auf parodistische Wirkungen aus. Da sie mit großer Meisterschaft in der Handhabung des Orchesters erzielt werden, kann der Hörer seinen Spaß an dem Werk haben, das an einigen Stellen Anklänge an bekannte Melodien von Rossini, Mussorgski, Tschaikowsky und Johann Strauß bringt, auch diese in bewußt parodistischer Absicht. Wer allerdings außer der tönend bewegten Form einen Inhalt, Empfindung oder gar Gemüt sucht, der wird nicht auf seine Kosten kommen. Im ganzen bewegt sich Strawinsky in dem Kartenspiel in durchaus tonalen Bahnen.

Das traditionelle Neujahrskonzert der Philharmoniker fand wieder unter Leitung von Leopold Reichwein statt, der mit einem Beethoven-Abend herzlich gefeiert wurde. Das Orchester folgte ihm hervorragend. Als Hauptwerk stand die Fünfte auf dem Programm. Siegfried Borries spielte das Violinkonzert mit blühendem Ton.

Im Rahmen der großen Philharmonischen Konzerte stand Oswald Kabasta vor den Philharmonikern. Den Höhepunkt bildete die Wiedergabe neuerer Musik. Kabasta ging erst bei Debussys Iberia-Suite und Strawinskys „Feuervogel" recht aus sich heraus. Er erfüllte die Partitur Debussys mit einem Leben, wie man es selten erlebt. Namentlich der Mittelteil wurde ein Meisterstück in der Tönung des Orchesters. Bei Strawinsky steigerte Kabasta die tänzerisch empfundene Musik durch die größtmögliche Präzision in dem Lärm des Höllentanzes wie in den zarten, von edler Melodik erfüllten lyrischen Partien. Zu Mozarts Haffner-Sinfonie hatte er offenbar kein so enges Verhältnis. Die an sich saubere Leistung von Henry Holst, der Beethovens Violinkonzert spielte, hatte nicht in allem das Format, das wir in dieser Konzertreihe gewohnt sind.

Ein bedeutsames Ereignis war der Violinabend von Gioconda de Vito in der Singakademie, der den deutsch-italienischen Konzertaustausch einleitete. Auf Grund einer Vereinbarung zwischen dem deutschen Propagandaministerium und dem italienischen Ministerium für Volkskultur werden künftig namhafte, aber über die Grenzen des eigenen Landes hinaus noch wenig bekannte Künstler ausgetauscht. Diese Veranstaltungen sind dem privaten Geschäftsinteresse damit entzogen, und man hat erstmalig im internationalen Musikwesen einen neuen Weg beschritten, der sicher den Anfang für eine Reihe ähnlicher Vereinbarungen mit anderen Ländern bedeuten wird. Gioconda de Vito ist eine reife Künstlerin, für die es in der Geigentechnik keine Probleme gibt. Mit dem natürlichen Temperament des

Romanen gestaltete sie ein Vivaldi-Konzert in der Einrichtung von Casella. Noch mehr erkannte man ihre technische Vollkommenheit bei der Chaconne für Geige allein von J. S. Bach. Georg Schumann begleitete mit bester Anpassung.

Herbert Gerigk.

Berlin: Das nun bereits seit mehreren Jahren zur schönen Tradition gewordene Konzert italienischer Künstler zugunsten des deutschen Winterhilfswerks in der Scala ist nicht nur ein weithin bedeutsames gesellschaftliches Ereignis — wie in jedem Jahre waren der Führer, mehrere Minister und zahlreiche Vertreter des Diplomatischen Korps anwesend —, sondern auch künstlerisch wichtig. Zwei weltberühmte italienische Bühnenkünstler, die Koloratursängerin Toti dal Monte und der Bariton der Mailänder Scala, Luigi Montesanto, gaben Proben italienischer Opernkunst in dem bei dieser Vollendung immer wieder hinreißenden dramatischen Belkantostil, wie er den großen italienischen Sängern eigen ist. Zwischen den Arien und Duetten spielte das Philharmonische Orchester unter Leitung von Carl Schuricht als orchestrales Hauptwerk des Abends Respighis reizvoll-klangmalerische „Fontane di Roma".

Ein Abend des Philharmonischen Orchesters mit zeitgenössischer Musik (Leitung: Schuricht) brachte Beachtliches und Problematisches. Eine Uraufführung, die „Concertante Musik" für Orchester von Boris Blacher, erwies die Begabung des jungen Komponisten, der hier ein reizvolles Stück aus unbeschwerter Musizierfreude geschaffen hat, das weniger durch seinen musikalischen Gehalt als durch effektvolle Klanggruppierungen wirken will. Weit schwerer findet sich der Hörer mit den klanglichen Härten und gehäuften Kontrasten von Winfried Wolfs gleichfalls uraufgeführtem Klavierkonzert zurecht, für das sich der feinfühlige Pianist mit Hingabe einsetzte. Demgegenüber behauptete sich Paul Graeners reifes, in sich ausgewogenes Violinkonzert, das Wilhelm Stroß untadelig spielte, durch die Ebenmäßigkeit seiner Linien und die meisterliche Beherrschung aller Mittel der Satzkunst.

Im 2. Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhauses war Vincenzo Tommasinis „Il Carnevale di Venezia" die Neuheit. Nachdem vor kurzem erst Victor de Sabata den römischen Komponisten in einem Werk nach Scarlatti als Meister der Bearbeitung vorgestellt hatte, zeigten auch diese auf das Orchester übertragenen Variationen auf ein altbekanntes Paganini-Thema seine virtuose technische und instrumentatorische Meisterschaft. Arthur Rother und sein Orchester steigerten sich an dem Klangrausch des aufschlußreichen Werkes zu einer mit Recht begeistert aufgenommenen Leistung. Juan Manèn errang mit seiner vielgerühmten Geigenkunst im gleichen Konzert einen Sondererfolg in Edouard Lalos einst geschätzter Symphonie espagnole.

Zwei Chorkonzerte waren in gleicher Weise durch Vortragsfolge und Wiedergabe bemerkenswert. Der Berliner Lehrergesangverein, der unter Karl Schmidts Leitung wieder eine hohe Klangkultur und chorische Disziplin entfaltete, hatte seinen Abend unter die Leitgedanken „Vom Felde der Arbeit" und „Aus dem Reich der Romantik" gestellt. Den oft und meisterhaft gesungenen Chören von Schumann, Schubert, Weber und Bruckner war auf diese Weise wirkungsvoll eine Gruppe zeitgenössischer Werke gegenübergestellt, aus der das „Ostmärkische Bauernlied" von Rudolf Buck, das wuchtig-geballte „Der Tod im Schacht" von dem Oberschlesier Czajanek besonders genannt seien. — Zu welchen Leistungen Günther Ramin seinen jungen Philharmonischen Chor bereits herangebildet hat, bewies dessen zweiter Abend in der Philharmonie. Eine in jeder Phase frische, lebendige und dabei fein ausgefeilte Aufführung von Bachs „Magnificat" und seiner Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" mit Adelheid Armhold, Ingrid Lorenzen, Lore Fischer, Heinz Marten und Günther Baum als Gesangssolisten und mit Paul Spörri als Meister der Trompete leitete das Konzert ein, das über ein zu Bach so gegensätzliches Werk wie Verdis von melodisch-dramatischen Impulsen getragenes „Stabat mater" aus den „Pezzi sacri" zu Bruckners Psalm 150 führte. Ramin, dessen ebenso feurige wie stilkundige musikalische Führung — auch am Cembalo — zu bewundern war, kann auf diesen Erfolg seines Chores stolz sein. —

Die Sonntagnachmittagskonzerte des Berliner Instrumental-Kollegiums im Schloß Monbijou gestaltet Prof. Fritz Stein stets zu stimmungs- und gehaltvollen musikalischen Feierstunden. Hier lebt vornehmlich die Klangwelt des Barocks und Rokokos in beschwingten, kundig und mit spürbarer Liebe verbreiteten Aufführungen auf. Eine galant-empfindsame Sinfonia von Johann Christian Bach und Mozarts herrliches Es-Dur-Flötenkonzert umrahmten Arien aus italienischen Seria-Opern und cembalobegleitete Gesänge alter italienischer Meister. Im Verein mit Steins sicherer Orchesterleitung schufen jüngst Gustav Schecks meisterhaftes Flötenspiel und der von Eta Harich-Schneider mitgestaltend begleitete Florentiner Tenor Angelo Parigi die bestimmenden Eindrücke.

Die Berliner Weihnachts- und Neujahrskonzerte folgen meist einer bestimmten Tradition in den einzelnen Kirchen und Konzertsälen. So führte Alfred

Sittard mit dem Staats- und Domchor seine zahlreiche Gemeinde wieder durch vier Jahrhunderte Weihnachtsmusik, ein Abend, der musikalisch besonders aufschlußreich war durch die Gegenüberstellung alter und neuer Polyphonie vom strengen Kirchensatz Palestrinas bis zu Peppings prägnantem Motettenstil. — Auch die Aufführung der 9. Sinfonie durch Arthur Rother und das Philharmonische Orchester am Silvesterabend in der Volksbühne ist schon längst zum schönen Brauch geworden. Lange vorher bereits sind diese „Silvesterfeiern mit Beethoven" ausverkauft. Der Berliner Volkschor und Volkschor „Harmonie" sowie das Solistenquartett: Lea Piltti, Lilly Neither, Heinz Mathéi und Rudolf Watzke waren die Mitwirkenden. — Hermann Diener kann mit seinem Collegium musicum das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, das Werk höchster vergeistigter Musik, Bachs „Kunst der Fuge", zur Begleitmusik hoher Festtage des Jahres gemacht zu haben. Auch am Neujahrstage ließen wieder zahlreiche Hörer das Werk in Dieners bachkundiger Wiedergabe auf sich wirken. — An der gleichen Stelle hatte kurz vorher eine neuartige musikalische Weihnachtsfeier stattgefunden. Der Komponist Walter Berten, auch als verdienstvoller Bearbeiter wertvollen Volksgutes bekannt, hat Volkslieder, die die Weihnachtsgeschichte behandeln, nach Sätzen alter und neuer Meister zusammengestellt und mit orchestralen Einleitungen versehen. Den verbindenden Zwischentext schrieb der märkische Heimatdichter Gustav Schüler. Das vor einigen Jahren bereits von Hans Georg Görner mit seiner Berlinischen Kantorei im Rundfunk uraufgeführte Werk hinterließ unter der musikalischen Leitung Walter Drwenskis starke Eindrücke. —

Ein Abend im Bechsteinsaal machte mit Werken des Reger-Schülers Wilhelm Forck bekannt, eines Tonsetzers, der aus romantischen Klangbezirken zu einem Eigenstil vorgestoßen ist und epische Breite durch sichere Beherrschung der Form mildert. Ein Trautonium-Trio gab dem Abend eine reizvolle Note, ohne freilich als instrumentale Notwendigkeit überzeugen zu können. Für ein Streichquartett in d-Moll, eine Sonate für Cello allein und eine fünfsätzige Klaviersonate setzten sich mit gutem Gelingen das Becker-Quartett, die Cellistin Helma Bemmer und der Pianist Joachim Seyer-Stephan ein.

In der „Stunde der Musik" erspielte sich das Londoner Menges-Quartett, das sich unter der Führung seiner Primgeigerin Isolde Menges einen guten Namen gemacht hat, einen berechtigten Erfolg mit einem durch eigenständige Abwandlung nachromantischer Stimmungskunst gekennzeichneten Streichquartett von Frédérick Delius, während sich die junge Altistin Ludmilla Schirmer namentlich in Liedern ernsten Inhalts als eine mit klangvollem, kultiviertem Organ singende und dem Wesen des Liedes mit Inbrunst nachspürende Künstlerin erwies. In der gleichen Konzertreihe war wieder einmal Emmi Leisner der Anziehungspunkt, deren große Gesangskunst alte Weihnachtslieder zum Erlebnis werden ließ. Der junge Pianist Alfred Lunder ging der schweren f-Moll-Sonate von Brahms mit erfreulicher Hingabe, doch noch nicht voll ausgereiftem Können zu Leibe.

Von den Nachwuchskünstlern, die in den „Konzerten junger Künstler" im Meistersaal stets ein aufmerksam folgendes Publikum finden, verdient der Bratschist Walter Müller besondere Erwähnung, der technische Sicherheit mit einer entwicklungsfähigen Tongebung verbindet. Auch Dora Hyka zeigte einen bildungsfähigen Sopran und echtes Liedempfinden, während die Pianistin Hildegard Scharnick vorerst noch mehr nach technischer Glätte als nach Anschlags- und Vortragskultur strebt. Auch in diesen gemeinnützigen Konzerten ergaben sich bei einem „Gastspiel" junger Dresdner Künstler manche Vergleichsmöglichkeiten. Felizitas Salm zeigte einen warmen, ansprechenden Sopran und natürliches Vortragsgeschick, der Cellist Wolfgang Gutsche saubere Technik und erfolgreiches Bemühen um musikalische Gestaltung und der Pianist Rudolf Döring in Liszts Fantasie über BACH dynamisches Empfinden, Sinn für Anschlagsschattierungen und technische Reife.

Hermann Killer.

Düsseldorf: Im 8. Konzert der Stadt Düsseldorf, in dem Prof. Winfried Wolf W. A. Mozarts selten gehörtes Klavierkonzert G-Dur (K. V. 453) mit kultiviertestem Kammerton spielte, hob GMD. Hugo Balzer eine „Sinfonetta für großes Orchester" op. 28 von Kurt (nicht zu verwechseln mit Hugo!) Rasch aus der Taufe. Angesichts des eben erst erfolgten Hinscheidens von Maurice Ravel könnte man den ersten Satz für einen Kranz der Verehrung auf das Grab des französischen Komponisten halten. Das Hauptstück dieses Satzes ist nämlich ein harmonisch modern geflechter Bolero, dessen Klangbild in der registrierenden Verstärkungsweise von dem großartigen „Bolero" Ravels nicht unbeeindruckt erscheint. Jedenfalls wird die Substanz des Themas ausgiebig verarbeitet im Sinne einer sinfonisch gesteigerten Ausdrucksmusik, auch wenn der Komponist nicht immer der zu groß und breitflächig angelegten Dimensionen Herr wird. Klare und harte Formgebung spricht aus der Ciacona des Schlußsatzes, in den ein hübsches Scherzoso für Bläser eingebaut ist. Balzer stellte die Effekte des Werkes ihrem Charakter entsprechend heraus, um dann mit einer mit wissender Kunst aufgebauten Wiedergabe der „Vierten" von Brahms, bei spar-

sam aufgesetzten pathetischen Akzenten, das Städtische Orchester im Vollbesitz seiner spielerischen Qualitäten vorzuführen.

Friedrich W. Herzog.

Frankfurt a. M.: Die Veranstaltungen der Frankfurter Musikgesellschaft erhielten durch die Verpflichtung des GMD. Franz Konwitschny aus Freiburg einen nennenswerten Auftrieb. Neben den Klassikern (Beethoven im 1. Freitagskonzert) finden auch die zeitgenössischen Tonsetzer in ihm einen mutigen, straff zupackenden Verfechter. So im 2. Abonnementkonzert, wo wir Karl Höllers „Hymnen", vier Sätze über gregorianische Melodien, hörten; außerdem die „Musik für Geige und Orchester" von Rudi Stephan, sieben kurze, sprühig charakterisierte Sätzchen einer Suite des begabten Frankfurter Musikhochschullehrers Kurt Hessenberg, der in dieser mit stürmischem Beifall aufgenommenen Uraufführung erneut bewies, wie zielbewußt er die herkömmlichen Kunstmittel mit neuem Gehalt zu füllen weiß, und zum Schluß Max Trapps fünfte Sinfonie. Prof. Ludwig Hoelscher meisterte im 3. Freitagskonzert Dvoraks heikles „Konzert für Violoncello", tonschön bei aller Virtuosität, eine dankenswerte Seltenheit gegenüber der gar zu oft gehörten, leidenschaftsvoll herausgearbeiteten „Pathetischen" von Tschaikowsky. Großes Aufsehen erregte das Gastspiel des römischen Augusteio-Orchesters unter seinem umsichtigen Leiter Bernardino Molinari. Ein Freitagskonzert sah Hans Pfitzner am Dirigentenpult, der sein klangvolles „Duo" für Violine (Max Strub) und Cello (Prof. Hoelscher) uraufführte, ein tiefgründiges Werk, das die beiden Instrumente mit dem kleinen Orchester in inniger gedanklicher Verknüpfung führt. Brillantes, temperamentvolles Spiel genoß man in der urwüchsigen Wiedergabe des Violinkonzertes von Tschaikowsky durch Guila Bustabo. Schumanns 4. Sinfonie d-Moll offenbarte dann, wie tief Pfitzner in der Romantik beheimatet ist. In zwei Sonntagskonzerten kam der nun in Münster als GMD. tätige Hans Rosbaud an seine ehemalige Wirkungsstätte zurück. Mozart, Busoni und Strauß füllten den ersten Abend, an dem Erna Berger Triumphe feierte. Im 2. Konzert gesellte sich zu der Serenade von Brahms und Berlioz' „Romeo und Julia" das überaus beschwingt und seelenvoll vorgetragene Cellokonzert R. Schumanns, das durch Gasparo Cassado alle formalen Schwächen vergessen ließ.

Eins geht aus den diesjährigen Konzerten unbestreitbar hervor: die großen Wirkungen, die Orchesterveranstaltungen werden den Solistenabenden gegenüber auffallend bevorzugt! Nur wenn es sich um namhafte Podiumgrößen handelt, bleibt die Anziehungskraft erhalten. Das wurde durch die Reihe der „Meister"-Konzerte bestätigt, wo wir die wesentlich gereiftere Poldi Mildner, die klar gestaltende Hand W. Kempffs, Claudio Arraus unfehlbare Technik und Cortots ideales Perlspiel erlebten. An jungen Künstlern traten Otto Bogner (Cello) und Georg Kuhlmann (Klavier) mit einem Sonatenabend, die ausgezeichnete Meisterschülerin Prof. Hoehns, Gisela Sott, und Romuald Wikarski mit je einem Klavierabend hervor. Weiterhin hinterließen die Liederabende Else Lampmanns mit zeitgenössischen Gesängen und ein Klavierabend des vielversprechenden Heinz Schröter mit einer eigenen Komposition „Variationen und Fuge über ein Thema von Reger" stärkeren Eindruck.

Als Neugründung zeigte das Rhein-Mainische Landesorchester unter Fritz Cujé in einem nordischen und einem romantischen Konzert, wie sorgfältig man bei der Zusammenstellung zu Werke ging. Daneben fanden im Rahmen der Kulturgemeinschaft Frankfurt a. M. (Deutsche Arbeitsfront und NSG. „Kraft durch Freude") als volkstümliche Veranstaltungen acht Vorträge, drei Solistenabende und drei Konzerte des Kammerorchesters unter Prof. Peischer, das durch Schliff und edles Zusammenspiel fesselt, statt.

Gottfried Schweizer.

Halle a. d. S.: Der vom deutschen Delegierten der Austauschkonzerte des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten der Stadt Halle zugewiesene „Belgische Abend" fand im Rahmen der Städtischen Sinfoniekonzerte statt und vermittelte eine bedeutsame Übersicht über den Stand des zeitgenössischen belgischen Musikschaffens, von dem Werke von Marinus de Jong, Flor Alpaerts und Arthur Meulemans Zeugnis ablegten, drei repräsentative Komponisten, deren Werke schon die verschiedenartigen völkisch bedingten kulturellen Strömungen erkennen ließen, die unterschiedlich aufgesogen wurden. Am wenigsten vielleicht von Marinus de Jong, der in seiner stark wirksamen „Flämischen Rhapsodie für Orchester" vier alte flämische Volkslieder variiert und in seinem „Klavierkonzert op. 21 mit Orchester" bei aller formalen Bindung an die großen deutschen Meister doch künstlerische Eigenpersönlichkeit verrät. Marinus de Jong, der zunächst als Dirigent, dann als Pianist von hohen Graden für sein Schaffen eintrat, wurde sehr gefeiert.

Von Flor Alpaerts enthielt das Programm die „Suite James Ensor", der vier Bilder des Malers James Ensor als Vorwurf dienen. Alpaerts, wie de Jong gebürtiger Flame, bedient sich zuweilen beim Einsatz der Instrumente (Xylophon, Schlag-

zeug, gestopfte Blasinstrumente usw., vor allem im zweiten Satz „Skelette streiten sich") in der deutschen Musik bereits überwundener Mittel, ohne jedoch jemals völlig haltlos zu werden, wofür der vierte Satz „Ein Hexensabbat" spricht, der trotz gewaltiger Polyphonie immer noch geordnet erscheint. Eine lyrische Idylle von zartester Schönheit stellt der dritte Satz „Liebesgarten" dar. Den Abschluß des Konzertes bildete die 2. Sinfonie C-Dur von Arthur Meulemans, die dem Hörerkreis formal und inhaltlich am nächsten stand und durch das unter Generalmusikdirektor Richard Kraus hervorragend spielende Städtische Orchester mit größtem Erfolg zur Aufführung gebracht wurde.

Kurt Simon.

Königsberg i. Pr.: Das in Königsberg von je äußerst rege Musikleben hat in den Monaten vor Weihnachten rein zahlenmäßig gesehen einen Rekord aufgestellt. Es gab im Oktober und November nur wenige konzertfreie Tage. Waren die Leistungen auch durchaus ungleichwertig, so sind doch einige Höhepunkte herauszuheben, deren man sich heute noch gern erinnert.

In den Sinfoniekonzerten gab es ein paar Erstaufführungen. Karl Höllers „Hymnen" (vorher nur einmal vom Rundfunk gesandt) begegneten beim Publikum, wie es den Anschein hatte, geteilten Meinungen. Max Trapps fünfte Sinfonie wurde bei glänzender Darbietung durch Wilhelm Franz Reuß sehr herzlich aufgenommen. Im gleichen Konzert weckte eine „Salzburger Passacaglia" für zwölf Soloinstrumente von Karl Walter Meyer berechtigte Anteilnahme. Der Autor, der als Bratscher im Orchester unseres Reichssenders sitzt, hat mit seinen kontrapunktisch meisterlich durchgearbeiteten Sachen schon mehrfach von sich reden gemacht. Auch dieses Werk zeugt für ihn als geistvollen Musiker.

Die Reihe der großen Chorkonzerte eröffnete die „Musikalische und Singakademie" unter Hugo Hartung mit einer vorzüglichen Aufführung von Brahms' „Deutschem Requiem" (mit Martha Schilling und Prof. Fischer in den Solopartien). Derselbe Abend brachte die Königsberger Erstaufführung von Heinz Schuberts „Verklärung", die zwar etwas dickflüssig schien, aber doch deutlich genug den Musiker zeigte, der etwas zu sagen hat. Das Brahmsche Requiem wurde übrigens auch in einer ebenfalls sehr beachtlichen Aufführung vom Bach-Verein unter Traugott Fedtke gebracht. Hier sangen Adelheid Armhold und Prof. Dr. Erwin Roß die Soli, beide in schlechthin unübertrefflicher Weise. Der verhältnismäßig noch junge Schubert-Chor vermittelte unter Heinz von Schumann seltenen Beethoven, die C-Dur-Messe und (mit Margarete Schuchmann am Klavier) die Chorfantasie. Anfang Januar setzte sich auch der Königsberger Lehrergesangverein, teilweise mit seinem Frauenchor, unter Prof. Paul Firchow verdienstlicherweise für lauter Neuheiten ein. Es gab den kraftvollen Hymnus für Sopran, Männerchor, Knabenchor und Orchester „An die Sonne" von Ottmar Gerster, den schon vielfach auch im Reich erfolgreich aufgeführten „Memelruf" von Herbert Brust, der in der Heimat des Komponisten besonders starken Widerhall fand, außerdem als Uraufführungen Orchestergesänge von Gerd Ochs (Das Tannenbergdenkmal) und von Otto Besch, diese auf Texte von Hölderlin. Die an sich schon hochwertige Wiedergabe bekam durch hervorragende Königsberger Solisten (Rita Weise und Hans Eggert) noch besonderen Glanz.

Unvergeßlich sind zwei Abende in der Domkirche, bei denen Prof. Hermann Diener mit seinem Collegium musicum u. a. Haydns Instrumentalpassion „Die sieben Worte am Kreuz", Stücke aus Bachs „Musikalischem Opfer" und die „Kunst der Fuge" musizierten. Von auswärtigen Künstlern hörten wir ferner Ginette Neveu, Karl Schmitt-Walter, Wittrisch, Kulenkampff und das Calvet-Quartett, dazu in den von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranstalteten Konzerten Lamond, Walter Ludwig und Rudolf Bockelmann. — In der verdienstvollen Reihe „Königsberger Stunden der Musik" konzertierten vorwiegend einheimische Künstler (Hildegard Damning-Pliquett, Hildegard Scharnick, Ilse Rohse, Kurt Bluhm, Rudolf Winkler), in einem eigenen, künstlerisch sehr ertragreichen Abend Prof. Joachim Ansorge (Klavier).

Otto Besch.

Mannheim-Ludwigshafen: Im Jahre 1911 wurde Arno Landmann als Organist an die eben fertiggestellte Mannheimer Christuskirche berufen, vertraglich mußte er sich dabei verpflichten, alljährlich eine bestimmte Anzahl von Orgelkonzerten auf der prachtvollen Steinmeyer-Orgel, die damals wie heute zu den größten Werken Süddeutschlands gehört, durchzuführen. Im Januar 1938 konnte er jetzt seine 300. Orgelfeierstunde durchführen. Weit über 600 Einzelwerke spielte er in diesen Konzerten, von den frühesten Orgeltabulaturen bis zum jüngsten Schaffen fehlt kaum ein bedeutender Name in diesen 300 Vortragsfolgen, gerade für die Jüngeren ist er stets besonders eingetreten. Als junger Organist nahm er den Kampf für Max Reger auf, mit der gleichen Einsatzbereitschaft tritt er auch heute für die Jüngsten ein, und mancher längst allgemein anerkannte Komponist hat durch Landmanns Orgelkonzerte die Möglichkeit gehabt, seine Werke, als sie noch umstritten

schienen, zu hören und auf ihre Wirkung zu prüfen.

In der 300. Orgelfeierstunde spielte Arno Landmann neben Werken seiner Lehrer aus der Weimarer Studienzeit, Erich Wolf Degner und Karl Korich, und seines späteren Meisters Max Reger ein eigenes Konzert für Orgel und Orchester e-Moll op. 35, das er kurz vorher in einem Sinfoniekonzert des Bildungsausschusses der IG.-Farbenindustrie Ludwigshafen mit großem Erfolg zur Uraufführung gebracht hatte. Das Saarpfalzorchester unter GMD. Prof. Ernst Boehe hatte bei der Uraufführung den Komponisten begleitet. In der 300. Orgelfeierstunde lag die Begleitung beim Orchester der Mannheimer Musikhochschule, an der Landmann seit ihrem Bestehen als Lehrer wirkt. Direktor Chlodwig Rasberger hatte die Leitung.

Landmann sagt von seinem Konzert: „Bei der Gestaltung des Orgelpartes kam es darauf an, den Tonsatz — dem Beispiele Händels folgend — möglichst durchsichtig und flüssig zu halten, so daß dem Orchester genügend freier Spielraum bleibt. Es handelt sich also nicht um ein Konzert für Orgel mit nur Orchesterbegleitung, sondern um ein Konzert für Orgel und Orchester. Daher auch die selbständige Durchführung des Orchesterparts." Er stellt den konzertanten Gegensatz von Orchester und Orgel konsequent her, das Orchester aber wird in seinen Möglichkeiten restlos ausgewertet, während die Orgel auf orchestrale Effekte verzichtet, dagegen alle dynamischen Möglichkeiten unter starkem Hervortreten des Fernwerks für sich ausnutzt. Die technisch vollendete moderne Orgel tritt dem ausgebauten modernen Orchester wirkungsvoll gegenüber. Wie alles, was Landmann schrieb, ist auch dieses Werk mit sicherem Können und feinstem Klangempfinden gestaltet, es zeichnet sich aber auch durch eine überraschende Fülle reizvoller Einfälle aus.

Das Saarpfalzorchester brachte in einem Sinfoniekonzert der Ludwigshafener Kulturgemeinde eine pfälzische Suite für Orchester „Palatia" des in Bad Hersfeld als Kurkapellmeister wirkenden geborenen Pfälzers Hans Petsch zur Uraufführung. Es sind vier mit programmatischen Überschriften wie „Ob Regen, ob Sonnenschein", „Sonntag unter der Dorflinde" usw. versehene Szenen aus dem pfälzischen Volksleben, die Bauerntanz und die selbstgeschaffenen Tänze der Wandermusikanten aus dem Pfälzer Musikantenwinkel, der „Mackebacher", für eine veredelte Unterhaltungsmusik einzufangen suchen. Mit seinen geschickten Stimmungsmalereien und seinem frisch zupackenden Humor hatte das Werk einen großen Uraufführungserfolg, den man ihm wohl wünschen kann, wenn man es auch lieber in einem Kurkonzert statt in einem Sinfoniekonzert und in unmittelbarer Nachbarschaft zu Tschaikowskys 4. Sinfonie gehört hätte. Carl Josef Brinkmann.

Stuttgart: Das Stuttgarter Konzertleben, das schon im Vorjahr, was die Zahl der Veranstaltungen betrifft, einen merklichen Auftrieb erfahren hat, konnte auch im Jahre 1937 mit einer recht erfreulichen Bilanz abschließen. Aus der großen Fülle heben wir nur das Wesentliche hervor. Die größte Beachtung beanspruchen die repräsentativen Sinfoniekonzerte des Orchesters der Württ. Staatstheater, für die sich der neuverpflichtete Generalmusikdirektor Herbert Albert mit großem Können und steigendem Erfolg einsetzt. Gleich der erste Abend mit Anton Bruckners siebenter Sinfonie war eine künstlerische Tat Alberts und des unter seiner Leitung klanglich und dynamisch außerordentlich feinsinnig spielenden Orchesters. Zeitgenössische Kunst fand in den Sinfoniekonzerten nur mit Höllers Sinfonischer Fantasie über eine Thema von Frescobaldi Beachtung. Als Solisten hörten wir Lore Fischer (Alt), Georg Kulenkampff (Violine), Caspar Cassado (Violoncello) und das Pozniak-Trio. In den Volkssinfoniekonzerten führt Martin Hahn mit dem Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern einen Zyklus „Deutsche Instrumentalmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart" erfolgreich durch. Daneben die Gastspiele berühmter auswärtiger Orchester wie der Berliner Philharmoniker mit Furtwängler und des Augusteum-Orchesters mit Molinari. Von großen chorischen Aufführungen sei die Wiedergabe des Requiems von Verdi durch den Philharmonischen Chor unter Leitung von Carl Leonhardt und der h-Moll-Messe von Bach durch den Stuttgarter Oratorienchor unter Martin Hahn erwähnt.

Die beiden einheimischen Quartettvereinigungen, das Wendling-Quartett und das Kleemann-Quartett, gaben gehaltvolle Ausdeutungen klassischer und romantischer Werke. Großen Erfolg hatte ein Kammermusikabend des Max Strub-Quartetts. Zu den Meisterkonzerten wurden bedeutende Solisten herangezogen. So hörten wir von Klavierspielern Wilhelm Kempff, Lubka Kolessa und Cortot, letzteren als ganz hervorragenden Interpreten Schumannscher Klavierpoesie. Als Gesangssolist war der vollendet gestaltende Baßbariton Johannes Willy verpflichtet worden. Von Konzerten einheimischer Künstler sei der Klavierabend von Else Herold erwähnt, einer Pianistin, die eine ausgezeichnet durchgearbeitete Technik und seelisches Einfühlungsvermögen besitzt.

Willy Fröhlich.

Zeitgeschichte

Musikbücher, wie sie nicht sein sollen

„Alle Angaben in diesem Buch ohne jede Gewähr"

Just zwei Jahre sind es her, seitdem uns der Verlag Friedrich Ahrens Nachf., Carl Zierow, Leipzig, eine „Musikbibliothek" bescherte, die sich, den Worten ihrer Herausgeber zufolge, die dankenswerte Aufgabe gestellt hat, unser Wissen um Musik und Musiker in volkstümlicher Fassung zu vermitteln. Die Sammlung umfaßt acht Bändchen in Westentaschenformat, und wir haben, von den besten Vorsätzen beseelt, die Büchlein einer genauen Durchsicht unterzogen. Das erste Heft nennt sich „Kleine Musiklehre für Schule und Haus" und hat Wilhelm Wobersin zum Verfasser. Auf knapp 35 Seiten bemüht er sich, in Harmonielehre, musikalische Rechtschreibung, einige musikalische Grundformen usw. einzuführen. Warum sollte das auch nicht in diesem Umfang möglich sein. Aber der rühmenswerte Fleiß und die Gewissenhaftigkeit scheint mit dem unstillbaren Schreibdrang des Verfassers in keinem rechten Verhältnis zu stehen. Jedenfalls verblüffen so viele außerordentlich „scharfsinnige" Bemerkungen, daß sich der Leser ob seiner eigenen Unwissenheit an den Kopf faßt. Z.B.: Was ist eigentlich Tonmalerei? Schwierige Frage, aber Herr Wobersin ist um die Antwort auf Seite 3 gar nicht verlegen: „malen in Tönen"! Zur Musik gehören bekanntlich Harmonie und Melodie. Ferner muß aber — wir sind inzwischen schon auf Seite 6 vorgerückt — „das dritte von den beiden eben genannten, untrennbare Grundelement, der Rhythmus eingehaucht werden". Die Mobilisierung aller Erkenntniskräfte aber verlangt die Frage: Was ist denn eigentlich ein Auftakt? Der Leser stutzt (Seite 17): „Beginnt ein Musikstück mit einem unvollständigen Takt, also nur Teil eines Taktes, den man ‚Auftakt' nennt, muß an dem letzten Takt (Schlußtakt) dieser ‚Auftakt'-wert fehlen; der letzte Takt ist demnach auch ein unvollständiger, beide zusammengerechnet ergeben dann einen vollständigen Takt." Der Worte sind's in schwerer Menge, o daß er doch noch mehr erschwänge! Diese „volkstümliche" Dialektik muß schon einiges Mißtrauen erregen. Doch läßt der Erkenntnisdrang Herrn Wobersin nicht in Ruhe: Den Gipfel erklimmt er, als er, nach eitlem Entdeckerruhm lechzend, das Wesen der Melodie (Seite 5) ergründen will: Hier druckt er einfach wortwörtlich das ab, was der kongeniale Max Benndorf im 3. Heft, betitelt „600 Fragen und Antworten für Musikfreunde" Seite 71 sich auf die Frage „Wie entstehen Melodien?" von der Seele gerungen hat. (Um nicht gerichtlich belangt zu werden, sei hinzugefügt, daß auch Herr Benndorf diese feine Anleihe gemacht haben kann, weil auf dem Umschlag der Heftchen eine genaue Angabe des Erscheinungsjahres unterdrückt ist!)

Da wir gerade dieses dritte Bändchen in der Hand haben, blättern wir — wißbegierig, wie wir nun einmal sind — sorglos ein bißchen darin herum. Und siehe da, welche Fülle von Gedanken, Erleuchtungen, schlummernden Erkenntnissen. Kaum können wir den Spannungsreiz ertragen, bis jedesmal die entsprechende Antwortnummer im besonders gehefteten Bändchen aufgefunden ist. Tatsächlich, „dieses volkstümlich gehaltene Fragenbuch" — wie es in der Einleitung (Seite 5) anspruchsvoll heißt — weiß alles! Verzeihlich ist noch, wenn auf die Frage 25 „Welche bekannten Komponisten außer Mozart Requiems" schrieben, nur Verdi, Berlioz und Brahms genannt werden. (Wir fragen zurück: Ist Robert Schumann kein bekannter Komponist??) Die leichten Gefilde des Humors aber werden schon erreicht, wenn wir als Einführung in Bachs Werk Seite 18 lesen: „Joh. Seb. Bachs Familie gehörte zu den kinderreichen, wieviel Kinder hatte er?" Oder wenn selbst die zünftige Musikwissenschaft bei der folgenden Frage 201 verlegen zu stottern anfängt: „Welche Musik konnte Mozart als Kind nicht vertragen?" (Antwort: „Trompetenmusik!") Siegesgewiß fühlt sich demgegenüber der Historiker, wenn die „erschöpfende" Frage 192 auftaucht: „Wie heißen die beiden Konzertetüden für Klavier von Franz Liszt?" Überhaupt scheinen Herrn Benndorf die Antworten keine Geburtswehen zu bereiten. Kategorische Urteile werden gefällt, und wehe dem Widersacher, der hier dareinzureden wagt. Frage 150: „Wer ist der Urheber der Programmusik?" (Die Antwort fordert kein Kopfzerbrechen: Berlioz!) Doch nimmt er es nicht so ernst und scheint auch zu einigen Zugeständnissen bereit zu sein (vgl. Frage 269 in bezug auf die Pastoralsinfonie). Mit eiserner Strenge aber fragt er weiter (Seite 17):

„Welcher Komponist war der erste Romantiker?" Die Antwort ist gleich bei der Hand: C. M. v. Weber, Nr. 338 frischt die Erinnerung an die seichten Salonschmarren „Die Klosterglocken" und „Das Gebet einer Jungfrau" wieder auf, es folgt die Feststellung: „Welcher Kanon ist der bekannteste?" — „O wie wohl ist mir am Abend!"

Lustig wird's bei der Frage: „Welche Grundzüge haben die Werke ‚Der fliegende Holländer', ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' gemeinsam?" (Nummer 288.) Wir denken hin und her, denn das Rätselraten ist eine vergnügliche Angelegenheit. Die Antwort lautet kurz und bündig: „Die Sehnsucht nach der geliebten Frau!" Überhaupt stoßen wir hier wohl auf ein Spezialgebiet der Forschungen Max Benndorfs. Unter Nr. 64 fragt er: „Welche Oper hat im Laufe der Zeit (nicht vom Komponisten oder Textdichter) den Beinamen ‚Das hohe Lied der Gattenliebe' erhalten?" Antwort: ‚Fidelio' von Beethoven (Beethoven war unverheiratet!)" Der in den Klammern angedeutete Gedanke wird auf die Erkenntnis des Tonwerkes revolutionierend wirken. Herr Benndorf scheint das ganz genau gewußt zu haben, jedenfalls schreibt er in Heft 6 „Komponistenschicksale" der gleichen Sammlung in einer ebenso tiefschürfenden wie kurzen Beethoven-Charakteristik: „Eheanbahnungen kamen zu keinem Erfolge, und Beethoven blieb unvermählt." Dieser Beethoven muß überhaupt ein sauberer Bursche gewesen sein, Ingrimm und Erbitterung über seine Lebensweise, mit der er anderen zur Last fiel, erfaßt uns bei der Stelle: „Nun lebte er zuweilen unbekümmert und ging manchmal über das Maß seiner Einkünfte hinaus; u. a. kaufte er sich ein Reitpferd und gab auch sonst viel Geld aus, ohne an die Zukunft zu denken, so daß er in späteren Jahren oft in Not kam, zumal dann, als die Zahlungen seiner Gönner ins Stocken gerieten und vermindert wurden." Dann weint sich Herr Benndorf aus: „Er vernachlässigte jetzt sein Äußeres so, daß er einmal als Landstreicher festgenommen wurde. Trotzdem entstanden in den folgenden Jahren seine erhabensten Werke..." Welche Ziele verfolgt eigentlich Herr Benndorf in seinen „Komponistenschicksalen"? Die Einleitung belehrt uns darüber: „Harte steinige, unruhvolle Lebenswege, ständige Sorge um das tägliche Brot, Hunger und Entbehrungen, Verrichtung niederer Arbeiten, nur um das Leben zu fristen" will er aufzeigen. „Und kamen auch manche in das biblische Alter, so hatten sie oft keinen festen Wohnsitz, unruhvoll warf sie das Schicksal hin und her." Am Schluß hören wir Herrn Benndorf laut seufzen und innig wehklagen: „Es ist nun einmal das Los des Komponisten, ...die vielen Widerwärtigkeiten, die ihn an seinem gottbegnadeten Schaffen hindern wollen, zu überwinden... Das sind Komponistenschicksale." Doch befleißigt sich Herr Benndorf nicht immer dieses kummervoll gedämpften Zungenschlages. Man erkennt ihn gar nicht wieder, wenn er auf den Orden „vom goldenen Sporen" zu sprechen kommt. Schon im Vorwort rühmt er: „Der Orden vom goldenen Sporen wird vom Papst verliehen und ist mit dem Titel ‚Ritter' und dem Adelsprädikat ‚von' verbunden." Und in seinen „600 Fragen" versetzt dieser Orden Herrn Benndorf in ekstatische Verzückungen, da fragt er unter 208: „In welchem Alter wird Mozart vom Papst zum Ritter vom goldenen Sporen ernannt?" Nr. 550 fordert hier vom Leser gleiche Spezialkenntnisse.

Aber noch zu anderen Anlässen scheint Herr Benndorf den Schmelzgrad höchster Wonne erreicht zu haben. Er vergißt da ganz seine wortkarge Redeform und wird mit einem Male gesprächig: in den Artikeln, die den Juden Halevy (hier wird mehr gesagt als über Chopin!), Meyerbeer (mehr als bei Cornelius), Karl Goldmark (mehr als bei Reger), Offenbach (mehr als bei Pfitzner), Schreker, Mahler, Eduard Lassen und Mendelssohn (mehr als bei Brahms und Bruckner zusammen!) gewidmet sind. Für die „Musikbibliothek" ist bezeichnend, wenn Benndorf Lassens Lieder „volkstümlich" nennt, Mahler ist ihm „unsterblich"; aber wenn er auf Seite 108 noch von Ereignissen des Jahres 1934 plaudert, von Mendelssohn aber gleichzeitig (Seite 77) kühn behauptet, „seine Werke sind heute genau noch so lebendig wie in den Tagen ihres Entstehens", so hat er doch tüchtig vorbeigehauen. Aber bitte... dafür trägt der Herr Benndorf keinerlei Verantwortung. Auf dem Umschlag von Heft 2 und 3 der Sammlung prangt nämlich der verheißungsvolle Satz, den man sonst nur in Fahrplänen anzutreffen pflegt: „Alle Angaben in diesem Buch ohne jede Gewähr!"

Würdig reiht sich in diese Musikbibliothek die „Kleine Musikgeschichte in Jahresübersichten" von Franz Alexander ein. Wer das Büchlein zur Hand nimmt, dem ist

nicht recht wohl dabei: Man glaubt zunächst nämlich erst alles doppelt zu sehen. Doch rührt das nicht von Schwindelanfällen her. Die Geburts- und Sterbedaten aller Musiker sind vielmehr hier zweimal vertreten, also jeweils unter dem Geburts- und Todesjahr. Ein wunderbares Mittel, statt 60 Seiten 120 vollzudrucken! Daß in dieser „Musikgeschichte" zudem mit heiligem Eifer die unbedeutendsten jüdischen Namen Aufnahme gefunden haben, wundert einen nicht mehr. Zum Schluß sei erwähnt, wie vortrefflich einige der Herren Verfasser es verstanden, die Bändchen aufeinander auszurichten und den Plan einheitlich durchzuführen. Sehr viele Weisheiten des einen Heftes sind nämlich auch in den anderen zu finden, so z. B. daß der Komponistenname Gade sich aus vier musikalischen Buchstaben zusammensetzt und zugleich die Stimmung der Geige angibt, und vieles andere mehr ... — Unter diesen Umständen berührt es peinlich, auf zahlreiche geschäftstüchtige Anmerkungen des Inhalts zu stoßen, daß in den anderen Heften mit „weiteren Angaben" gedient sei.

Herzliches Bedauern!

Wolfgang Boetticher.

Musikalische Landeskunde in der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte

Nicht alles, was in der Musik alt ist, verdient eine Neubelebung. Die kleinen und kleinsten Meister können getrost dem Sammeleifer der Lokalgeschichtler überlassen werden. Solche Grundsätze neben der Feststellung, daß die musikalische Landeskunde keine subalterne Beschäftigung, sondern wichtigste Volkstumarbeit darstellt, aus dem Munde eines bedeutenden Musikgelehrten zu hören, berührt heute in jedem Falle angenehm. Professor Dr. Ludwig Schiedermair umriß auf diese Weise die Aufgaben der von ihm angeregten und geführten „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte", die am „Tag der Musik" der Gaukulturwoche des Gaues Köln-Aachen in der Universität zu Bonn eine Sitzung abhielt.

In vier gründlichen Vorträgen wurden Teilergebnisse wissenschaftlicher Studien als Information oder Anregung weitergegeben. Über die bisher kaum untersuchte Musik in den geistlichen Spielen des Mittelalters, in denen trotz kirchlicher Inhalte gewisse völkische Werte lebten, gab Dr. Dreimüller (M.-Gladbach) aufschlußreiche Hinweise, die durch beispielhafte Gesangseinlagen der erstaunlich stilgewandten Sopranistin Lotte Leonhardt von den Städtischen Bühnen M.-Gladbach-Rheydt sehr lebendig und eingängig erläutert wurden. Der Einbruch des weltlichen Elements in die lateinischen Osterspiele in Gestalt alter deutscher Liebeslieder wurde damit sinnfällig aufgezeigt. Der Kölner Privatdozent Dr. Willi Kahl sprach über Kenner und Liebhaber in der rheinischen Musik des 19. Jahrhunderts und gab damit einen aus ungezählten Einzelzügen gesammelten Beitrag zur Soziologie der Musik, d. h. ihrer gesellschaftlichen und geselligen Wirkung. Die Beziehungen zwischen Brahms und dem Musikliebhaber Deiters waren ein lehrreiches Beispiel für die propagandistische Rolle der Musikkritik. Über den Stand der frühgeschichtlichen Forschungen auf musikalischem Gebiet unterrichtete H. Nelsbach, während Dr. Paul Greef, Wuppertal, die Persönlichkeit des Komponisten und Dirigenten Georg Rauchenecker (1844—1906), der einmal ein Jahr lang an der Spitze der Berliner Philharmoniker stand, der nach seiner Meinung unverdienten Vergessenheit zu entreißen suchte.

Friedrich W. Herzog.

Vorschau auf die größeren Musikveranstaltungen des Jahres 1938

13. Februar bis 19. Juni. **Leipzig:** Richard-Wagner-Jahr 1938. Aufführung des dramatischen Gesamtwerkes Richard Wagners im Neuen Theater. In Verbindung hiermit Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt" (durchgeführt vom Kulturamt der Stadt).

12.—17. März. **Essen:** Musikfest aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens des Städtischen Musikvereins im Städtischen Saalbau. Vier Sinfonie- und Chorkonzerte, ein Kammermusikabend.

2. und 3. April. **Köthen:** 4. Städtisches Bachfest.

April. **Frankfurt a. M.:** „Richard Wagner im Bühnenbild unserer Tage", internationale Ausstellung anläßlich des 125. Geburtstages von Richard Wagner unter der Schirmherrschaft von Winifred Wagner.

22. April. **Frankfurt a. M.:** Austauschkonzert des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten mit Erneste Ansermet, Genf.

22.—25. April. **Baden-Baden:** Internationales Musikfest. Veranstalter: Bäder- und Kurverwaltung.

22.—26. April. **Leipzig:** 25. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft.

7.—10. Mai. **Schloß Burg an der Wupper:** 3. Reichstagung der deutschen Komponisten, veranstaltet von der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer.

22.—30. Mai. **Stuttgart:** Musikfest des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten.

Mai. **Saarbrücken:** Sängertag des Deutschen Sängerbundes in Verbindung mit der Gautagung des Sängerbundes Westmark.

23. Mai bis 2. Juni und 9.—29. Juni. **Berlin:** Berliner Kunstwochen mit Max-Reger-Fest. Veranstalter: Stadt Berlin.

10.—12. Juni. **Bad Elster:** Tagung des Musikinstrumentengewerbes, veranstaltet von der Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer — Musikinstrumentengewerbe.

29. September bis 9. Oktober. Reichsmusikschulungslager der Reichsjugendführung.

7.—9. Oktober. **Kassel:** Musiktage, veranstaltet vom Arbeitskreis für Hausmusik, Kassel.

Tageschronik

Das im Januarheft in der Rubrik „Die Werkanalyse" behandelte neue Werk Hans Pfitzners, das Duo für Violine und Violoncello, op. 43, ist im Verlage Leuckart, Leipzig, erschienen. Die Veröffentlichung der Notenbeispiele erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verlages.

Der italienische Tonsetzer Francesco Malipiero hat soeben ein Cellokonzert vollendet, dessen Uraufführung er Enrico Mainardi übertragen hat. Für die kommende Konzertzeit besitzt Mainardi auch das alleinige Aufführungsrecht des Werkes.

Reinheit, Schönheit und Größe stellte Prof. Paul Graener, der Leiter der Fachschaft Komponisten, in seiner anläßlich der Tagung der Reichskulturkammer in Bonn gehaltenen Ansprache als die Leitsterne heraus, die jeder Kunstbetätigung vorschweben sollten. Aus dem großen Kreis der Aufgaben hob Prof. Graener besonders die Unterhaltungsmusik hervor, deren Bedeutung nicht gering zu achten sei, wenn hinter dem Wollen das Können stehe. Er verweise in diesem Zusammenhang auf einen ministeriellen Erlaß vom 18. Dezember, der am 1. Februar in Kraft treten werde. Dieser Erlaß mache es möglich, auch auf musikalischem Gebiet den Kampf gegen den Schund aufzunehmen, da jede Veröffentlichung von Musikwerken einer besonderen Erlaubnis unterliegen werde. Insbesondere sei durch die Einsetzung eines Prüfungsausschusses die Möglichkeit gegeben, die deutsche Unterhaltungsmusik gegen die ausländische zu schützen und den Austausch auf ein für unsere Musiker gerechteres Maß zurückzuführen. Die Bevorrechtigung der ausländischen Unterhaltungsmusik werde fortab durch eine wirkliche Gegenseitigkeit ersetzt werden.

Aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens des Essener städtischen Musikvereins findet vom 12.—17. März in Essen ein Musikfest statt, welches vier Orchester- und Chorkonzerte und ein Kammerkonzert umfaßt. Unter Leitung des städtischen Musikdirektors Albert Bittner kommen dabei zur Aufführung Bachs h-Moll-Messe, Beethovens Chorfantasie (Klavier: Elly Ney) und Max Trapps neues Cellokonzert (Uraufführung. Solist: Ludwig Hölscher). Als Gastdirigenten erscheinen die früheren Leiter des Vereins, nämlich Max Fiedler (mit Beethovens 9. Sinfonie), Hermann Abendroth (mit Bruckners 3. Sinfonie) und Johannes Schüler (der neben Werken von Debussy, Reger die westdeutsche Erstaufführung der Concertanten Musik von Boris Blacher dirigiert). Die Kammermusikveranstaltung wird ausgeführt von dem Kammertrio „Alte Musik" (Grümmer, Ramin, Wolf).

Ludwigsburg ist als Ort des Orgelbaues in Deutschland seit alters bekannt. Eine Orgelbauschule von altem Ruf hat hier ihren Platz. Bei der Eröffnung des dritten Sonderkursus für Orgelbauer kam es zu einer Beratung darüber, daß man sämtliche Lehrlinge, Gesellen und Meister des Musikinstrumentenbaues zu einer Lerngemeinschaft zusammenschließen will und daß die Orgelbauschule selbst deshalb zu einer Meisterschule für Musikinstrumentenbau erweitert werden müsse.

Im Sommer 1838 fand in Frankfurt a. M. das erste deutsche Sängerfest statt. Zum erstenmal traten damals deutsche Sängerbünde mit Werken deutscher Chormusik für ein größeres, einiges Deutschland ein. Zur Erinnerung an dieses Fest veranstaltet die Sängerschaft im Mai dieses Jahres eine große Festwoche für deutsche Chormusik, auf der auch Prof. Raabe sprechen wird. 101 Vereine des Sängerkreises Frankfurt mit über 4000 Sängern werden daran teilnehmen. In sieben großen Veranstaltungen soll ein lebendiger Überblick über die zeitgenössische deutsche Chormusik geboten werden. Den Abschluß der Festwoche bildet eine große Feier der Mozartstiftung, die dem Sängerfest vor 100 Jahren ihre Entstehung verdankt.

In der Metropolitan Opera fand die Erstaufführung der Oper „Elektra" von Richard Strauß statt. Die Veranstaltung hat bei Publikum und Presse einen stürmischen Erfolg davongetragen. — Gleichzeitig wird mitgeteilt, daß Richard Strauß seine einaktige Oper „Daphne" in Taormina, wo er seit einiger Zeit zur Erholung weilt, vollendet hat.

In einem Bescheid an die Reichsmusikkammer hat das Reichskriegsministerium entschieden, daß das Spielen des „Großen Zapfenstreichs" allein der Wehrmacht vorbehalten ist. Seine Gesamtaufführung oder auch teilweise Aufführung sowie das auszugsweise Spielen kann außerhalb der Wehrmacht stehenden Verbänden oder Musikkapellen nicht erlaubt werden.

Seit Jahren veranstaltet die Stadt Wien Internationale Musikwettbewerbe. Jetzt haben das österreichische Bundesministerium für Unterricht und die Stadt Wien in Verbindung mit dem Wiener Festausschuß der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst die Durchführung eines derartigen Musikwettbewerbes im Rahmen der diesjährigen Wiener Festwochen beschlossen. Dieser Internationale Wettbewerb, der in der Zeit vom 27. Mai bis 14. Juni 1938 stattfinden soll, wird wieder Gesang, Klavier und Holzblasinstrumente umfassen. Wie auch früher werden die erfolgreichsten Teilnehmer wieder mit Preisen des Bundesministeriums für Unterricht, der Bundeshauptstadt Wien und des Festausschusses ausgezeichnet werden.

Die Kurverwaltung von Bad Orb hat auch für 1938 erneut einen Wettbewerb für gute Unterhaltungsmusik ausgeschrieben. Zugelassen sind alle Reichs- und Auslandsdeutschen. In drei Gruppen werden Werke der ernsten, der heiteren Unterhaltungsmusik und Märsche verlangt. Insgesamt kommen 1000 RM. zur Verteilung. Die Einsendungen müssen bis zum 1. Mai 1938 vorliegen. Über die Besetzung und alle Einzelheiten des Wettbewerbs gibt die Kurverwaltung Auskunft.

Am 21. April, dem Gründungstage Roms, wird in Venedig das Theater La Fenice nach einer gründlichen Wiederherstellung und Modernisierung mit einer Festaufführung von Verdis „Don Carlos" wieder eröffnet werden. Das Teatro Fenice wurde nach einem Plan des Architekten Antonio Selva gebaut und im Jahre 1792 eingeweiht. Verschiedene Opern von Rossini, Donizetti und Verdi erlebten in diesem Hause, das zu den berühmtesten Theatern Italiens und Europas zählt, ihre Uraufführung.

Der Berliner Domorganist Prof. Fritz Heitmann erhielt eine Einladung für eine ausgedehnte Konzertreise durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika und nach Kanada.

Waldo Favres Berliner Solisten-Vereinigung sang bei den Aufnahmen von Mozarts „Zauberflöte" durch die Elektrola-Schallplatten-Gesellschaft unter Leitung von Sir Thomas Beecham die Chorpartien.

Gerty Molzen sang mit großem Erfolg anläßlich der „Deutschen Buchwoche" unter dem Protektorat des Gesandten in Brüssel und wurde vom Reichssender in Köln und Frankfurt für die Konzertstunde verpflichtet.

Seit 1878 bilden die aus Rußland nach Argentinien eingewanderten Deutschen mit heute 125 000 Menschen einen großen Prozentsatz der Deutschen in Argentinien. In den Dörfern der Rußlanddeutschen wird das altangestammte Volkstum noch treu bewahrt, bekannt ist vornehmlich die Sangesfreudigkeit der Deutschen. Der Deutsche Volksbund in Buenos Aires hat nun ein „Rußlanddeutsches Liederbuch" herausgebracht, das 300 rußlanddeutsche Lieder, die zum Teil schon vergessen waren, enthält.

Der Landesleiter der Reichsmusikkammer Niedersachsen hat eine bedeutsame und begrüßenswerte Anordnung an die Städtischen Musikbeauftragten erlassen, die sich auf die Programmgestaltung der Konzerte bezieht. Sie behandelt die Mitwirkung von Solisten bei Chorkonzerten. Es ist hierbei bisher oft üblich gewesen, daß eine Reihe von Opernarien wahllos in die Vortragsfolge eingestreut wurde, die den Programm-

aufbau störend beeinträchtigte. Die Verwendung von „Opernreißern“ in Vortragsfolgen der Chorkonzerte — so heißt es in der Verlautbarung — verurteile den Chorgesang zur Wirkungslosigkeit. Statt der Opernarie sollten besser Kunst- und volkstümliche Lieder, die sich dem Rahmen der Konzertfolgen einfügen, im solistischen Teil geboten werden.

Das Greizer Bleiß-Quartett errang mit einer Aufführung des Streichquartetts in Es-Dur von Friedrich de la Motte-Fouqué einen starken Erfolg.

Pressemeldungen zufolge hat der an der Universität Frankfurt a. M. tätige Musikwissenschaftler Dozent Dr. H. Osthoff das älteste Weihnachtsoratorium entdeckt. Es handelt sich hier um eine Verwechslung, und zwar um die bereits vor einiger Zeit von Osthoff veröffentlichte Weihnachtshistorie von R. Michael aus dem Jahre 1602, die keineswegs als Oratorium bezeichnet werden kann. Dr. Osthoff legt Wert darauf, diesen Tatbestand in der Öffentlichkeit richtiggestellt zu wissen.

Auch in diesem Jahre wird die Stadt Halle wieder ihren Händeltag begehen. Als Auftakt findet ein Festkonzert unter Beteiligung hallischer Schulchöre im Stadtschützenhaus am 21. Februar unter der Leitung von Gerd Ochs statt. Am Geburtstag Händels, am 23. Februar, wird in einer Festveranstaltung im Stadttheater die Oper „Rodelinde“ unter der Stabführung von Generalmusikdirektor Kraus zur Aufführung gebracht.

In diesem Jahre soll das Turiner Theater neu aufgebaut werden. Bekanntlich brannte vor einigen Jahren das berühmte Theater „Regio“ in Turin ab. Die Stadt hatte kürzlich einen Wettbewerb ausgeschrieben, dessen erster Preis von 100000 Lire auf die Architekten Morbelli und Morozzo gefallen ist. Der Theaterbau wird nach den Entwürfen der preisgekrönten Architekten ausgeführt werden.

Der Musikverlag Ed. Bote & G. Bock in Berlin konnte Ende Januar auf sein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Bis vor gar nicht langer Zeit war das Verlagshaus jüdisch. Die stattliche Festschrift enthält in langer Folge Glückwünsche von Hauskomponisten und Freunden. Sie scheinen allerdings die jüdische Vergangenheit dabei übersehen zu haben, so wenn Georg Schünemann mit Bezugnahme auf früher hervorhebt, daß es dem Verlag gelungen sei, „die Produktion richtunggebend zu bestimmen“. Daneben rühmen die Vergangenheit: Paul Graener, Georg Schumann, von Benda, Hermann Stange, der Mischling Kienzl, Kempff und mancher andere. Die vorläufige Entjudung des Unternehmens, die vor zwei Jahren Robert Lienau an die Spitze des Verlages stellte, nennt Lienau in seinem Festschriftbeitrag „eigenartige Schicksalsfügung“.

Professor Robert Teichmüller vom Leipziger Landeskonservatorium wurde in die Jury des in Wien unter dem Ehrenvorsitz des Bundeskanzlers Dr. von Schuschnigg stattfindenden Internationalen Wettbewerbes für Gesang, Klavier und Holzblasinstrumente berufen.

Zur Festigung der guten Beziehungen zwischen Frankfurt und den Niederlanden und in Erwiderung der Frankfurter Ausstellung zeitgenössischer Tonsetzer, die im Oktober und November vergangenen Jahres mit großzügiger Unterstützung des niederländischen Ministers für Erziehung, Kunst und Wissenschaft, Professor Slotemaker de Bruine, im Haag stattfand, wird jetzt in Frankfurt am Main eine Ausstellung „Holländische Musikkultur“ gezeigt. Die sehenswerte Ausstellung in den Wandelhallen des Opernhauses gibt vor allem einen Ausschnitt aus der niederländischen Geigenbaukunst.

In Venedig wurde eine musikalische Gesellschaft „Antonio Vivaldi“ gegründet, die im Verein mit der Deutschen Bach-Gesellschaft alle Werke des großen venetianischen Barockkomponisten herausgeben und verbreiten will. Die Gesellschaft wird auch einen internationalen Wettbewerb, den „Vivaldi-Preis“ für junge Violinspieler, veranstalten. Der erste dieser Wettbewerbe findet im August statt.

Die Witwe des bedeutenden Musikwissenschaftlers Prof. Ch. S. Terry in London hat der Londoner Königlichen Hochschule für Musik die umfangreiche Bachsammlung ihres Mannes gestiftet. Die Sammlung umfaßt außer einer Reihe von Hand-

schriften und Erstausgaben fast die gesamte internationale Bachliteratur. Neben Werken von Johann Sebastian Bach hatte Prof. Terry, der selbst eine Anzahl Schriften über den Thomaskantor veröffentlicht hat, auch Kompositionen seiner Söhne gesammelt. Die Sammlung wird von der Londoner Musikhochschule als selbständige Bachbibliothek geführt werden.

Das Münchener Philharmonische Orchester ist umgetauft worden. Es heißt jetzt Orchester der Hauptstadt der Bewegung, und als Nachfolger für den in den Ruhestand getretenen bisherigen Leiter Siegmund von Hausegger wurde Oswald Kabasta berufen. Kabasta hat sich als Konzertdirektor der Ravag in Wien einen guten Namen gemacht und erst kürzlich als Gastdirigent in Berlin und München großen Erfolg errungen. Er will auch weiterhin als Gast im Wiener Rundfunk und als Dirigent der Gesellschaft der Musikfreunde tätig bleiben. Sein Nachfolger als Leiter der Musikabteilung der Ravag ist Dr. Rudolf Wicher.

Das Stadttheater in Bordeaux, dessen Bau aus dem Beginn des 18. Jahrunderts stammt und erst in letzter Zeit wiederhergestellt worden ist, wird im März kommenden Jahres größere Mozart-Festspiele veranstalten. Zur Aufführung sollen gelangen zweimal „Die Entführung aus dem Serail" und „Figaros Hochzeit". Die Direktion will als Darsteller Künstler der Wiener Staatsoper heranziehen.

Ein bemerkenswerter musikalischer Versuch wird aus Neuyork berichtet. Dort gab auf einer zwei Kubikmeter umfassenden Puppenbühne die Metropolitan Oper ein Gastspiel mit dem „Barbier von Sevilla". Das Wesentliche jedenfalls, das Orchester und die Stimmen, waren original von der zur gleichen Zeit erfolgten Aufführung im Hause der Metropolitan übernommen. — Die Dekoration der Puppenbühne war der Inszenierung der Opernbühne nachgeformt, vor allem aber traten auch die in USA. bekannten Hauptdarsteller der Metropolitan — getreulich nachgebildet — als 20 Zentimeter große Puppen auf die kleine Bühne, und die Puppen spielten, von geschickten, sicheren Händen an Schnüren dirigiert, den Figaro und die Rosine wie zur gleichen Minute einige Straßenzüge weiter ihre lebenden „Kollegen" in dem glänzenden Opernhause. Dem Publikum bereitete diese Parallelaufführung der Puppenbühne mit den Originalstimmen große Freude. Die Puppensänger konnten sich für nicht minder herzlichen Beifall — selbstverständlich mit den charakteristischen Gesten ihrer menschlichen Vorbilder — bedanken als die Sänger aus Fleisch und Blut auf der Opernbühne. Die Puppen-Rosine spielte eigentlich sogar besser als das Original. Im zweiten Akt nämlich fiel ein schweres Stück Dekoration auf der Puppenbühne der Rosine auf den Kopf. Wäre das auf der Opernbühne geschehen, so wäre vermutlich die Vorstellung unterbrochen worden und man hätte mit Verletzungen rechnen müssen. So aber ließ Rosine sich nicht einmal aus dem Takt bringen.

Die Vertreter der Metropolitan wollen nun solche Puppen-Parallelaufführungen überall in den kleineren Städten von USA. veranstalten, wobei sie auch wirtschaftlich gut abschneiden werden, denn bisher ist der größte Teil der amerikanischen Städte in kultureller Beziehung außerordentlich schlecht versorgt.

Die Neue Schütz-Gesellschaft veranstaltet mit Unterstützung der Stadt am 21. und 22. Mai 1938 das fünfte Deutsche Schütz-Fest in Frankfurt am Main. Der Leiter des Frankfurter Schütz-Kreises, Dr. Rudolf Holle, wurde mit der Vorbereitung und Leitung des Festes beauftragt. Das Frankfurter Fest soll die Linie des dritten Schütz-Festes in Barmen fortsetzen. Die für das Fest Verantwortlichen bemühen sich, eine echte, aus den Werken selbst herzuleitende Auffassung und Aufführung zu bringen, nicht in der Menge, sondern in der Echtheit der Mittel das Ziel zu sehen. Die Aufführungspraxis der alten Meister soll auf dem Frankfurter Fest unter Beweis gestellt werden. Sechs Veranstaltungen werden vom Chor, bekannten Instrumentalisten und Sängern bestritten.

In Tokio wird die Gründung des japanischen Landesverbandes der Internationalen Bruckner-Gesellschaft vorbereitet. Das Verständnis des japanischen Publikums für Anton Bruckner ist in erster Linie das Ergebnis der Erziehungsarbeit deutscher Musiker. Die Japanische Bruckner-Gesellschaft wird der erste asiatische Landesverband der Internationalen Bruckner-Gesellschaft sein.

Neue Werke

Yrjö Kilpinen schrieb Musik für Viola da Gamba (in Form einer viersätzigen Suite), welche Sylvia Grümmer zu Aufführungen übergeben wurde.

Julius Kopsch hat aus der Musik seines gemeinsam mit Starewitch geschaffenen Filmwerkes „Reineke Fuchs" eine „Symphonische Folge" von acht Stücken zusammengestellt. Das Werk wurde gelegentlich der österreichischen Erstaufführung des

Filmes in Wien mit großem Erfolge gespielt und auch durch den Wiener Rundfunk gesendet.

Franz A d a m spielt im Rahmen seiner Konzerte mit dem Reichssinfonieorchester die „Altdeutsche Suite" von Paul H ö f f e r.

Im Rahmen der Dresdner Philharmonischen Konzerte kam Fritz R e u t e r s 1. Sinfonie zur Aufführung.

Wilhelm P e t e r s e n s 3. S i n f o n i e gelangte im 5. Akademiekonzert durch das Nationaltheater-Orchester M a n n h e i m unter der hervorragenden Leitung Karl Elmendorffs zur erfolgreichen Aufführung. Publikum und Presse fanden für das Werk Worte der größten Anerkennung und Begeisterung.

Neue Opern

„Spinnstube", ein Werk des ungarischen Komponisten Zoltan K o d a l y, wurde von Intendant Dr. A. Schum zur deutschen Uraufführung am B r a u n s c h w e i g i s c h e n Landestheater erworben, die am 9. Februar unter der Leitung von Ewald Lindemann stattfinden wird. Das Werk, das den Untertitel „Ein ungarisches Lebensbild aus Siebenbürgen" trägt, bringt in chorischen und solistischen Gesängen sowie größeren mimischen und tänzerischen Teilen altes Volksgut aus der Folklore der Szekler, eines Volksstammes in Siebenbürgen, auf die Bühne.

Die unter Leitung von Prof. Dr. Karl Böhm stehende Uraufführung der Oper „Die Wirtin von Pinsk" von Richard M o h a u p t ist für den 10. Februar angesetzt worden. Das Werk wird noch in dieser Spielzeit in der Vaterstadt des Komponisten (Breslau) und darauf an mehreren deutschen Theatern aufgeführt. Als erste Auslandsbühne bringt es Zürich im März.

Rundfunk

Im Januarheft meldeten wir, daß der ungarische Komponist Bela B a r t o k die Übertragung seiner Werke durch die deutschen und italienischen Rundfunksender untersagt haben soll. Hierzu erhalten wir die folgende Richtigstellung des Komponisten: „Vor vier Wochen erhielt ich vom ungarischen Radio ein Engagementformular, in welchem ich als Pianist zu mehreren Auftreten verpflichtet wurde und welches die ganz merkwürdige Bestimmung enthielt, daß die Radiodirektion sich das Recht vorbehält, meine solistischen Produktionen

sowohl direkt als auch auf Wachsplatten ausländischen Radiogesellschaften o h n e E n t g e l t anzubieten. Ich habe in meinem Brief diesen Punkt in bezug auf Italien und Deutschland nicht angenommen. Ich mußte dies tun, weil ich von den Radiostationen dieser zwei Länder noch niemals zu pianistischen Leistungen eingeladen worden bin. Es geht nicht an, daß Radiogesellschaften, die sich für meine pianistischen Leistungen nicht interessieren, meine pianistischen Leistungen von unserem Radio eventuell als Austauschobjekt erhalten sollen."

Deutsche Musik im Ausland

Die Auslandsstelle der Reichsmusikkammer hat soeben für die im Rahmen des d e u t s c h - i t a l i e n i s c h e n K u l t u r a u s t a u s c h s stattfindenden ersten repräsentativen Konzerte Prof. Ludwig H o e l s c h e r für eine Reihe großer Veranstaltungen verpflichtet. Hoelscher spielt in der Zeit vom 8.—14. Januar 1938 u. a. in Rom, Mailand, Gorizia, Venedig, Bologna in Celloabenden Werke von Pfitzner, Reger, Schumann, Schubert, Valentini und Boccherini. Es ist außerdem noch ein Empfang in der deutschen Botschaft in Rom vorgesehen.

Vor kurzem hat sich in P a r i s eine „Societé Schubert" mit der Zielsetzung gebildet, der Verbreitung des in Frankreich noch wenig bekannten Lebenswerkes Franz Schuberts durch Gründung einer Bibliothek und durch die Aufführung seiner Musik zu dienen.

Personalien

Oberspielleiter Dr. Klaus-Dietrich K o c h vom Landestheater Oldenburg, ein Sohn des Komponisten Friedrich E. Koch, wurde vom 1. Mai ab vom Oberbürgermeister der Stadt G r e i f s w a l d auf drei Jahre als Intendant des dortigen Stadttheaters verpflichtet.
Anläßlich der 6. Wiederkehr des Tages der Machtübernahme am 30. Januar 1938 hat der Führer und Reichskanzler dem Bochumer Intendanten

Dr. Saladin Schmitt den Professortitel verliehen. Der Dirigent des NS.-Reichs-Sinfonie-Orchesters, Franz Adam, erhielt den Titel Generalmusikdirektor. Kammersänger wurden: Hanns Fleischer, Opernhaus Leipzig, und Edwin Heyer, Deutsches Opernhaus, Berlin. Den Titel Kammersängerin erhielten: Ruth Jost-Arden, Opernhaus Köln, Amalie Merz-Tunner, Duisburg, und Anny Quistorp, Leipzig. Es wurde ferner verliehen: der Titel Kammervirtuose: dem Kammermusiker Heinrich Burmeister in Oldenburg; dem Kammermusiker Dietrich Ennetelmann in Oldenburg; dem Konzertmeister Volkmar Flecken in Oldenburg; dem Kammermusiker Kurt Gillmann in Hannover; dem 1. Konzertmeister Max Ladscheck in Hannover; dem Kammermusiker Otto Mechler in Hannover; dem Konzertmeister im NS.-Reichs-Sinfonie-Orchester Michael Schmid in München; der Titel Kammermusiker: dem Waldhornisten Wilhelm Krüger in Leipzig; dem Bratscher Hans Riphahn in Dresden; dem Cellisten Fritz Schröder in Berlin; dem Pauker Alfred Seifert in Leipzig; dem Posaunisten Franz Winter in Berlin; dem Oboer im NS.-Reichs-Sinfonie-Orchester München Josef Jaus in München; dem 1. Hornisten Rudi Zeidler in Altenburg; dem Cellisten Wilhelm Zwingmann in Dresden.

Todesnachrichten

In Neapel starb der Komponist Ernesto de Curtis im Alter von 63 Jahren. Er schuf um die Jahrhundertwende den Liederstil der italienischen Volksromanze. Alte neapolitanische Kanzonen und Volkslieder arbeitete er zu Romanzen um, deren berühmteste die „Serenade auf Sorrent" wurde. Curtis war auch der Korrepetitor Enrico Carusos, der alle seine Lieder zur Uraufführung brachte. Nach Carusos Tod sang Benjamino Gigli die Romanzen des Komponisten, wiederholt bestellte er sich neue Lieder von Curtis. Die letzte Komposition, die Curtis erst vor einigen Wochen vollendete, ein „Ave Maria", wird Gigli bei seinem großen Konzert in Rom aus der Taufe heben.

In München starb vor einiger Zeit die ehedem auch in Bayreuth und im Ausland geschätzte Opernaltistin Kammersängerin Helene Hieser. Von den achtunddreißig Jahren ihrer Sängerlaufbahn waren vierunddreißig allein der Stuttgarter Oper gewidmet.

Am 31. Dezember 1937 starb zu Weimar, wo er zum Besuch seiner Kinder weilte, Prof. Willibald Leo Freiherr v. Lütgendorff-Lünburg. Geboren am 8. Juli 1856 zu Augsburg, kam er schon früh nach Lübeck, wo er als Senior der Lübecker Künstler auf vielen kulturellen Gebieten — er war ursprünglich Maler — eine reich gesegnete Tätigkeit entfaltete. Sein Werk über die „Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart" sichert ihm auch in Musikerkreisen ein bleibendes Andenken.

Zwei Monate nach seinem 84. Geburtstag starb in Hamburg, der Stätte seiner Entdeckung und seiner größten Triumphe, der weltberühmte lyrische Tenor Heinrich Bötel. Das Schicksal wollte es, daß der einstige Droschkenkutscher vor allem in seiner Glanzrolle als „Postillon von Lonjumeau" zünftig die Peitsche knallen sollte. Bis ins höchste Alter hinein stand Bötel mitunter noch einmal auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Mit ihm ist eine schon fast historische Persönlichkeit in die Operngeschichte eingegangen.

Der französische Komponist Maurice Ravel ist kurz vor Ablauf des Jahres 1937 an den Folgen einer Gehirnoperation im Alter von 62 Jahren gestorben. Frankreich hat damit den bekanntesten lebenden Musiker verloren, der übrigens zuunrecht gelegentlich als Jude bezeichnet worden ist. Dieser Irrtum geht darauf zurück, daß die jüdischen Zeitungen ihn häufig als Rassegenossen beanspruchten. Die Werke Ravels, des Meisters der Orchesterbehandlung, sind auch bei uns ständig in den Konzertprogrammen zu finden. Wir werden eine Würdigung seines Lebenswerkes demnächst vornehmen.

DA. IV. 37: 3050. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3
Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Das Lied der Wehrmacht

Von Gerhard Pallmann, Leipzig

Wer auf der Suche ist nach den Bezirken, in denen Singen und Volkslied noch ganz stark und selbstverständlich im Alltag des deutschen Menschen verankert ist, der muß dorthin gehen, wo um das Volkstum gekämpft wird: in die Grenzlande. Immer waren es auslandsdeutsche oder grenzlanddeutsche Landschaften, die uns in den letzten Jahren die lebendigsten und reichsten Volksliedersammlungen geschenkt haben. Aber auch im Inlande gibt es einen Bereich, worin das Lied noch eine ebenso umfassende und starke Gemeinschaftsfunktion besitzt wie in unseren kämpfenden Volkstumsgruppen: unsere Wehrmacht. Das wird besonders deutlich an dem Beispiel des Hunderttausendmannheeres der Nachkriegsjahre. Während ringsum im Volke ein immer stärkerer Verfall des arteigenen Liedgutes um sich griff und seinerseits wieder Erneuerungsbestrebungen, wie die Volkssingbewegung, auf den Plan rief — eine Erscheinung, die nur denkbar ist als Gegenspiel oder, wenn man will, Begleitmusik der allgemeinen Überfremdung des kulturellen und insbesondere musikalischen Lebens —, sangen die Mannschaften und Unteroffiziere der alten Reichswehr von beiden Erscheinungen fast unberührt ihre Soldatenlieder, die ebenso zum Dienst gehörten wie der soldatische Humor und die Kameradschaft von Mann zu Mann. Es gibt daher heute nirgendwo im deutschen Volke eine Stelle, wo Singen und Lied unmittelbarer und selbstverständlicher aus der ersten Hand kommen, als in der Wehrmacht. Darin liegt der besondere Reiz und die starke Anziehungskraft, die das lebendige Soldatenlied auf den Liedforscher ausübt.

Wenn man von der Volkssingbewegung und von der musikwissenschaftlichen Liedforschung her an das Wehrmachtssingen herankommt, so muß man zuerst völlig umlernen. Es gibt Lieder, die man als Soldat begeistert und selbstverständlich mitsingt, die man jedoch in diesen seinen Eigenschaften als Zivilist für unmöglich, ja teilweise für unerträglich kitschig erklären müßte und die es wiederum doch nicht sind. Die Grenze zwischen diesen Liedern und dem durch ein soldatisches Mäntelchen maskierten Konjunkturschlager ist nicht immer leicht zu finden, aber sie ist darum nicht weniger einschneidend. Auf der einen Seite stehen Gewächse von der Art der „Lore" seligen Angedenkens, auf der anderen letzte Reste des lebendigen Volksliedes, wie sie die Singbewegung und ein Teil der Forschung längst verworfen hatte. Es ist eigentlich nur die Freiburger Schule gewesen, die sich um jene Spätformen des Volksliedes gekümmert hat, und gerade das hat man ihr zum Vorwurf gemacht, indem man betonte, daß es allein darauf ankäme, die künstlerisch hochwertigen Liedfassungen festzuhalten und die übrigen, minderwertigeren, die den Großteil der Freiburger Archive ausmachten, eigentlich in den Ofen gehörten. Solange man als Musiker und Forscher am Schreibtisch sitzt und Lieder und Liedfassungen miteinander vergleicht, ist es ganz natürlich, daß man sich immer das Schönste und Kostbarste heraussucht und alles andere

verwirft. Wenn man dann aber aus der Studierstube hinauskommt und mit den Menschen zu singen anfängt, dann merkt man erst, daß es ja gar nicht die künstlerische Gestalt eines Liedes ist, die es draußen zum lebendigen Volksliede gemacht hat, sondern die Rolle, die es in der Gemeinschaft und für die Kameradschaft spielt, die Erinnerungen, die daran hängen, der Schweiß, der daran klebt und der Stolz, der darin mitschwingt. Alle diese Mächte sind stärker als das Stilgefühl und der Geschmack, sind auch stärker als die Freude am Schönen und das Wissen darum, womit man einst das Volkslied wieder zum Leben erwecken zu können hoffte und, was den Ausschlag gibt, es erneuert und pflanzt sich fort allein aus diesen seinen lebendigen Funktionen in der Gemeinschaft heraus.

Wenn wir heute froh und stolz darüber sein dürfen, daß unser Volk durch die nationale Revolution wieder zu einem singenden Volke geworden ist, so deshalb, weil der Nationalsozialismus die echten Lebensmächte der Kameradschaft, des gemeinsamen Opfers und des „Dienstes" eingesetzt hat, durch die das Antlitz der Welt verändert wird und sich nicht damit begnügte, darauf zu warten, daß die Leute von selbst zu ihrem angeborenen deutschen Volkstum zurückfänden, weil es innerlich wertvoll und künstlerisch schön sei. Hier wird die tiefe Kluft deutlich, die zwischen all den Erneuerungs- und Reformbestrebungen der Systemzeit auf der einen Seite und dem aufs Ganze gehenden Einsatz des Nationalsozialismus als Bewegung klafft.

Das Kampflied der Bewegung ist eines der sinnfälligsten Beispiele dafür, wie verschieden, ja wie entgegengesetzt die Wege der Bewegung auf der einen und der Reformbestrebungen auf der anderen Seite waren. Denn die Lieder, mit denen die SA. auf ihren Märschen durch die Arbeiterviertel der Großstädte um die Seele des deutschen Menschen kämpfte, waren nicht wiedererweckte Gesänge des 16. Jahrhunderts oder herbe Neuvertonungen aus dem gleichen Stil der Hochblüte des deutschen Volksliedes heraus, sondern es waren jene eigentümlichen, fast sentimentalen schweren Weisen, die die Mannschaft im Kriege gesungen und besonders bevorzugt hatte. Es war das lebendige Soldatenlied mit all seinem Duft von Stiefelwichse, Erbsensuppe und Strohsack, aus dem das nationalsozialistische Kampflied herauswuchs, es war der letzte Zipfel des l e b e n d i g e n V o l k s l i e d e s, den wir da erwischt haben und nicht eine Renaissance eines bereits verklungenen Typs von Volkslied. An bekannteren Beispielen hierzu verweise ich nur auf „Argonner Wald um Mitternacht", das zu „Durch Groß-Berlin (Urfassung: „Durchs Sachsenland", spätere Fassungen: „Durchs Hessenland", „An Rhein und Ruhr" usw.) marschieren wir" geworden ist, „Auf, junger Tambour, schlage ein", eines der meistgesungenen Lieder der Fronttruppe, 1907 beim Leibgrenadier-Regiment Nr. 100 in Dresden von Robert Friedel gedichtet, „Es war ein junger Landsturmmann", das zu unserem Kampflied „Ihr Sturmsoldaten jung und alt" geworden ist und dessen markanteste Verse „Alte Weiber heulen fürchterlich" und „Wenn das Blut aus allen Adern spritzt" schon vor 1890 in der Armee gesungen wurden, „Es zog ein Hitlersmann hinaus", welches sich aus dem Schützengrabenliede „Am Bahnsteig steht ein Landsturmmann" herausgebildet hat, „Als die goldne Abendsonne", das einem schon in der Vorkriegszeit bei den Naumburger Jägern aufgezeichneten Manöverliede entstammt, und

„In München sind viele gefallen", ein Lied, das in zahlreichen Fassungen in den Schützengräben und in der Ruhestellung gesungen wurde, von denen „In Flandern sind viele Matrosen" und „In Rußland sind viele Soldaten" am bekanntesten geworden sind. Auch die Weise des „Horst-Wessel-Liedes" ist ja aus diesem Soldatenliedtyp herausgewachsen, wie ja Horst Wessel vielleicht gerade deshalb der Nation ihre neuen Kampflieder geprägt und geschenkt hat, weil er keinen Komponistenehrgeiz hatte, sondern eben diesen letzten Zipfel des lebendigen Volksliedes zu fassen wußte; auch die Verbreitung der alten Kaiserjägerweise „Kameraden laßt erschallen" von Max Depolo, die er aus seiner Wiener Studienzeit mitbrachte und die zuerst zu einem Kampflied seines Sturmes und später zu dem Kampflied des jungen nationalsozialistischen Arbeitsdienstes im Werksoldatenlied wurde und von hier aus wieder in zahlreiche Waffenlieder der jungen Wehrmacht wanderte, verdanken wir ihm. Ein besonders einprägsames Beispiel möchte ich in dem weniger bekannten folgenden Lied anführen:



Wer steht dort am Ufer und weinet so sehr,
Die Hände gefaltet zum stummen Gebet?
Es ist ja Luiska, es sehnt sich ihr Sinn
Wohl nach den Kanarischen Inseln hin.

Dort weilt ihr Geliebter, dort weilt ihr höchstes Glück;
Er kehret nach langen Jahren zurück.
Er ging von seinem Weib, er ging von seinem Kind;
Wer weiß, ob er sie wiederfind't.

So nehmt mich doch in den rettenden Kahn,
So flehte Luiska den Schiffer wohl an.
„Luiska, Luiska, o schau mich einmal an,
Ich bin ja kein Schiffer, ich bin ja dein Mann!"

Vergeben war Kummer, vergessen war Harm,
Sie hielten einander umschlungen im Arm.
Da tobten die Wellen ganz fürchterlich,
Sie waren begraben und wußten es nicht.

In dieser Form, in der das Lied im Hunderttausendmannheer viel gesungen wurde, begegnete es uns zum erstenmal in einer Aufzeichnung aus dem Dorfe Weroth bei Steimel im Westerwald aus dem Jahre 1908[1]). Auf die gleiche Weise entstand bei der ostpreußischen und oberschlesischen SA. das Kampflied „Es wacht an der Grenze die eiserne Schar". Aber damit nicht genug — die Weise wanderte wieder in die Wehrmacht zurück, und zwar mit dem 1933 von dem damaligen Oberleutnant Wiehle gedichteten Text „Ob's stürmt oder schneit"[2]) und wurde zu einem der meistgesungenen Lieder unserer jungen Wehrmacht als Waffenlied der Panzertruppen, der Panzerabwehrabteilungen und der motorisierten Artillerie. Bei der letzteren erfuhr es sogar eine neue Umdichtung mit dem folgenden Text:

Es donnert auf Straßen die Artillerie,
Vorbei braust die schwere, die vierte Batt'rie.
Die Lichter aus, die Augen auf, um uns ist stille Nacht,
Wir finden die Stellung in schneidiger Fahrt.

Wir stehn zur Kanone, vom Pulver geschwärzt,
Sind Männer aus Eisen und haben doch ein Herz.
Wir richten, laden, ziehen ab, die Schüsse liegen gut,
Wir suchen den Gegner, wir hab'n frischen Mut.

Es singen Granaten ihr schauriges Lied,
Sie fliegen zum Feinde, sie helfen zum Sieg.
Doch plötzlich schlägt es bei uns ein, der Feind hat uns erkannt,
Jetzt gilt es zu handeln, die Schlacht ist entbrannt.

Und trifft uns ein Splitter, und ruft uns der Tod,
So sterben wir ruhig, es hat ja keine Not.
Wir halten die Treue als guter Kanonier,
Wir geben das Leben, dafür leben wir.

(Gefr. Lorenz, 4./AR. 50.)

So besteht ein unlösbarer Zusammenhang zwischen dem Kampflied der Bewegung und dem lebendigen Soldatenlied; die Pflege des alten Kampfliedes der SA. darf daher als eines der besten Mittel angesprochen werden, um die tiefe Verbundenheit von Bewegung und Wehrmacht immer aufs neue zu dokumentieren; nichts wäre verhängnisvoller, als wenn das alte Kampflied der Bewegung vielleicht wegen seines geringen künstlerischen Wertes mehr und mehr in Vergessenheit geriete und etwa weniger volkstümlichen Neuvertonungen ehrgeiziger Komponisten und Dichter weichen müßte, weil damit eines der sinnfälligsten Zeugnisse für die Verwurzelung der Bewegung im deutschen Soldatentum verblassen würde. Selbst wenn spätere Geschlechter, die das Erlebnis der Kampfzeit nicht mehr am eigenen Leibe gespürt haben, das echte Kampflied der SA. einmal zum alten Eisen werfen sollten: in unserer Wehrmacht werden diese Weisen noch viele Generationen hindurch unverwüstlich fortleben.

Der Rasseforscher wird hier alsbald mit dem Einwand kommen, daß der Melodietyp dieser Art vorwiegend ostische Merkmale erkennen läßt. Fast alle diese Weisen wimmeln

[1]) Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 1908, S. 441.
[2]) „Soldaten, Kameraden!", Wehrmachtsliederbuch von Gerhard Pallmann, Hanseatische Verlagsanstalt, 1936, S. 85.

von Quartsextakkordklängen und Septimen. Aber bereits Richard Eichenauer hat in seinem grundlegenden Buch „Musik und Rasse“ [3]) den Grundsatz aufgestellt, daß solche Erscheinungen auf lebensgesetzlichen (biologischen) Voraussetzungen beruhen, d. h. also auf der rassischen Beschaffenheit des deutschen Menschentums einer Generation, und von hier aus wird es ohne weiteres klar, daß es an den Symptomen herumdoktern hieße, wenn man etwa diese ostischen Klänge den Menschen verbieten wollte, um sie damit „nordischer“ auszurichten, anstatt diese Dinge dort anzupacken, wo sie allein entschieden werden: im Blut. Außerdem ist unser Wissen um rassische Merkmale auf musikalischem Gebiet noch ein so unsicheres, und wir sind hier gerade in den einfacheren Formen so sehr aufs Spüren und Tasten angewiesen, daß wir solchen Gedanken noch nicht so viel Gewicht beimessen können, um aus ihnen die Berechtigung abzuleiten, den letzten Rest des wirklich lebendigen Volksliedes zu opfern.

Denn es geht heute noch gar nicht um die Frage des nordischen oder ostischen Elements im Volksliede, sondern viel dringlicher und viel wichtiger ist die Notwendigkeit, das lebendige Volkslied nicht nur zu erhalten, sondern es auch wieder zu einer n e u e n W a c h s t u m s z e l l e werden zu lassen und damit dem art- und blutfremden Schlager als einem der wirksamsten und schärfsten Zersetzungsmittel des Judentums in den Großstädten der westlichen Demokratien, dessen Ausstrahlungen auch heute noch täglich in Deutschland zu spüren sind, im deutschen Menschen endgültig den Garaus zu machen. Und dabei können wir jene vielleicht manchem allzu sentimental oder kitschig erscheinenden Lieder und Weisen von der Art der „Luiska“ noch nicht entbehren, im Gegenteil, sie sind eine unserer besten Waffen, um die Singfreudigkeit und damit die musikalische Aktivität in der Masse des Volkes immer wieder neu zu beleben.

Die Probe auf dieses Exempel konnte ich in Hunderten von Fällen in meiner Sendereihe „Die Wehrmacht singt“ machen, welche seit über zwei Jahren beim Reichssender Leipzig läuft und bis zum März 1938 etwa 35 Sendungen umfaßte. Ich habe hier ein Gesamtbild des soldatischen Volksliedes aus allen Jahrhunderten der deutschen Geschichte zu geben versucht und mit meinen Kanonieren auch Lieder wie das 1513 zuerst gedruckte „Wohluff ihr lieben G'sellen“, „Der in den Krieg will ziehen“ im Ton des „Schüttensam“, „Vivat, jetzt geht's in Feld“, „Wer jetzig Zeiten leben will“ und „Frischauf ihr Brüder und seid stark“ (Schubarts Kaplied) [4]) gesungen. Unter den vielen Hunderten von Hörerzuschriften, die auf unsere Sendungen einliefen, befanden sich auch eine übergroße Zahl von Stimmen, die uns mitteilten, daß sie bei allen unseren Sendungen kräftig und freudig mitgesungen hätten — wohl der schönste Lohn, den man sich für jede Singarbeit im Rundfunk wünschen kann. Die Lieder jedoch, die in dieser Hinsicht am besten einschlugen und überdies auch von den Batterien am liebsten und mit wirklicher Begeisterung gesungen wurden, waren in der Hauptsache zu dem „Luiska“-Typ zu rechnen. Ich muß gestehen, daß ich erst durch diese Erfahrungen einsehen gelernt habe, wo man ansetzen muß, um eine wirklich fruchtbare Volksliedarbeit zu leisten.

---

[3]) Richard Eichenauer, „Musik und Rasse“, Lehmann, München 1937.
[4]) Sämtlich in „Soldaten, Kameraden!“; a. a. O. S. 98, S. 11, S. 57, S. 50, S. 78.

Einige besonders häufig von der Hörerschaft und darunter von zahlreichen Truppenteilen verlangte Lieder seien als Beweis hinzugefügt:

An der Weichsel gegen Osten.
Argonner Wald um Mitternacht.
Alte Kameraden (Marsch).
Es stehen drei Birken auf der Heide.
Frühmorgens, wenn die Hähne krähn.
Frühmorgens, wenn das Hifthorn schallt.
Grün, ach Grün wie lieb' ich dich.
Horch die alten Eichen rauschen.
Ich bin der Bub vom Elstertal (Saaletal, Schwarzatal).
Es lag ein Schiff fern an dem Indiastrande.
Ihr lustigen Braunschweiger.
Kehr' ich einst zur Heimat wieder.
Mein Regiment, mein Heimatland.
Nun leb wohl, du kleine Gasse.
Ich bin so gern daheim.
Soll ich euch mein Liebchen nennen.
Droben im Oberland.
Steig' ich den Berg hinauf.
Wo's Dörflein traut zu Ende geht.
Wo sind die Jugendjahr geblieben?

Selbstverständlich darf man nicht in das falsche Extrem verfallen wollen, sich ausschließlich auf solche Lieder zu beschränken, man muß sie jedoch benutzen, um damit immer wieder wertvolleres und weniger bekanntes Liedgut zu umrahmen, das man in dieser Nachbarschaft besser unter die Leute bringt als für sich allein. Auf diese Weise gelingt es in der Tat immer besser, den Liederschatz so mancher Batterie und Kompanie immer mehr zu erweitern, und zwar nach der Seite des Wertvolleren hin. Wenn man die Truppe erst einmal in dem ihr geläufigen Liedtyp angesprochen hat, folgt sie um so freudiger auf neue, von ihr bisher noch nicht betretene Pfade.

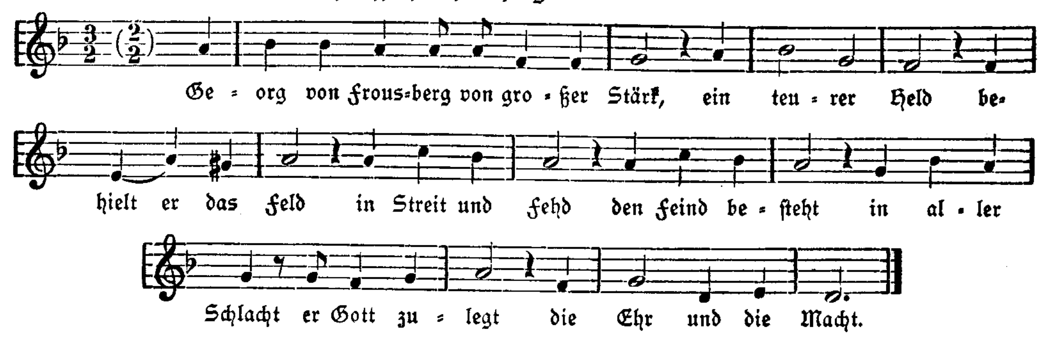
Von allen jüngeren Liedschöpfern sind die Weisen Hans Baumanns in der Truppe am schnellsten heimisch geworden. Daneben stehen Lieder von Willie Jahn, Otto Leis und Walter Gättke. Besonders erfolgreich haben sich etwa ein halbes Dutzend Lieder von Heinz Rautenberg (etwa „Deutsche Soldaten, die boten Trutz der Welt")[5]) bei den jüngeren Jahrgängen durchgesetzt, auch das „Neue Kameradenlied" des fränkischen Heimatdichters Andreas Bauer (Kronach) mit einer Weise von M. Hofmann gehört zu den größten Liederfolgen des letzten Jahres in der Truppe. Auf diesen Ansätzen gilt es ständig weiterzubauen. Dann wird in der Tat das Bild des Singens in der Truppe ein immer bunteres und mannigfaltigeres.

Das gilt auch von der Art, wie gesungen wird. Selbstverständlich wird alles auswendig gesungen. Das Anlegen kleiner handschriftlicher Liederhefte mit den meistgesungenen Liedern der Batterie oder Kompanie wird von jedem guten Unteroffizier eifrig gefördert und ist dem Umfang der in einer Einheit immer gekonnten Lieder dienlicher als alle gedruckten Sammlungen. Besondere Überraschungen bieten die rhythmischen Formen, die eine Weise im Soldatenmund alsbald annimmt.

Ich möchte beinahe sagen, daß der dem deutschen Heere auf den Leib gewachsene Rhyth-

[5]) „Soldaten, Kameraden!"; a. a. O. S. 22.

mus nicht der Vierviertel-, sondern der Sechsviertel- (Dreihalbe-) Takt ist. Wir besitzen einen Marsch des Landsknechtsheeres Georgs von Frundsberg; es ist die Weise seines Lieblingsliedes „Mein Fleiß und Müh' ich nie hab' g'spart", das von dem Ritter Caspar Winterer stammen soll. Ich lasse sie hier folgen:



Genau der gleiche Rhythmus herrscht im Soldatenlied der Gegenwart vor. Als Beispiel diene ein besonders häufig gesungenes Lied unserer Wehrmacht:



Leider werden diese Lieder meistens im Dreiviertel-, Sechsachtel- oder anderen Achteltaktarten aufgeschrieben, wie sie die Truppe gar nicht singt. Selbst eine so verdienstliche Sammlung wie die von Artur Kutscher[6]) macht hiervon keine Ausnahme. Erst Wilhelm Schuhmacher hat in seiner grundlegenden Arbeit über das Soldatenlied des Weltkrieges[7]) auf diese Dinge aufmerksam gemacht, er war der erste, der den Takt-

[6]) Artur Kutscher, „Das richtige Soldatenlied", Berlin 1917, Grote.
[7]) Wilhelm Schuhmacher, „Leben und Seele unseres Soldatenliedes im Weltkrieg", Frankfurt am Main 1928, Verlag Moritz Diesterweg, Heft 20 der „Deutschen Forschungen", hg. von Friedr. Panzer und Jul. Petersen, vgl. besonders die Notenbeispiele S. 233 ff. sowie S. 101—118.

wechsel in „Argonner Wald um Mitternacht“, „Mein Regiment, mein Heimatland“ und „Morgenrot, Morgenrot“ nach dem Gesang der Truppe genau und richtig aufzeichnete. Wir dürfen nicht vergessen, daß das Marschlied der Truppe die Funktion des Arbeitsliedes hat, besonders bei langen, anstrengenden Gepäckmärschen in voller Kriegsbewaffnung und mit feldmäßiger Munition. Darum gehören zum echten Marschlied die Schritt- und Atempausen dazu, die der Landser beim Singen braucht. Das ist oft bei der Aufzeichnung der Lieder, aber auch beim Komponieren vergessen worden. So würden z. B. viele Lieder von Hans Baumann noch ganz anders in der Truppe eingeschlagen haben, wenn sie dem Rhythmus des Marschierens gerecht würden und die nötigen Schrittpausen enthielten. Bezeichnenderweise hat sich in der Truppe dasjenige seiner Lieder am besten durchgesetzt, das diesen Forderungen am nächsten kommt: „Es zittern die morschen Knochen.“

Eine zweite frappierende Übereinstimmung des Soldatengesanges von heute mit dem früherer, insbesondere des 16. Jahrhunderts, liegt in der Art der Mehrstimmigkeit. Wir alle kennen den schönen vierstimmigen Chorsatz „Wir zogen in das Feld“ aus der Forsterschen Sammlung. Die Weise liegt hier im Tenor, und über derselben erheben sich zwei Oberstimmen. Auch heute setzt der Soldat mit der Liedweise oft ausgesprochen tief an, um nicht nur eine, sondern zwei Oberstimmen dazu improvisieren zu können. Natürlich wählt er hier keine kunstvollen Sätze, sondern eine einfache Überhöhung der Weise durch Quinten, Sexten und Terzen. An Unterstimmen wird kaum mehr als eine gesungen, und zwar in derselben improvisierten Form. Der Gesang der Truppe richtet sich also nicht nach dem vom Männerchor überkommenen Schema einer Vierstimmigkeit unter Führung des ersten Tenors, sondern er hält — gewiß so gut wie unbewußt — an einer Art Cantus firmus fest. Selbstverständlich werden Ober- und Unterstimmen nur von einigen stimmlich und musikalisch besonders Begabten ausgeführt, so daß der schwere Gang der Liedweise immer durch die Masse der Sänger hervorgehoben bleibt. Die natürliche Fähigkeit des Ansetzens der Oberstimmen ist auch in den jüngsten Rekrutenjahrgängen eine außerordentlich große, und wenn man den allzu stürmischen Sängern das Schreien abgewöhnen kann, kommt es wirklich oft zu unerwartet guten Leistungen. Der Gesang der Truppe bekommt dann ein viel reicheres Farbenspiel und wirkt besonders kraftvoll und mitreißend.

Wenn auch im Klanglichen das Vorherrschen des Quartsextakkordes und der Septime, die dem neueren Volksliede ihren Stempel aufdrücken, vielleicht gewisse ostische Züge erkennen läßt, so stehen dem „Luiska“-Liedtyp auf der anderen Seite nicht nur die neuen Weisen unserer jungen zeitgenössischen Komponisten gegenüber, sondern als ein zweites Gegengewicht fällt auch zweifellos die kraftvoll schreitende Rhythmik des Dreihalbetaktes und die uralte Gepflogenheit des Cantus firmus mit zwei darüberschwebenden Oberstimmen positiv in die Waagschale, ohne die das echte Soldatenlied nicht denkbar ist.

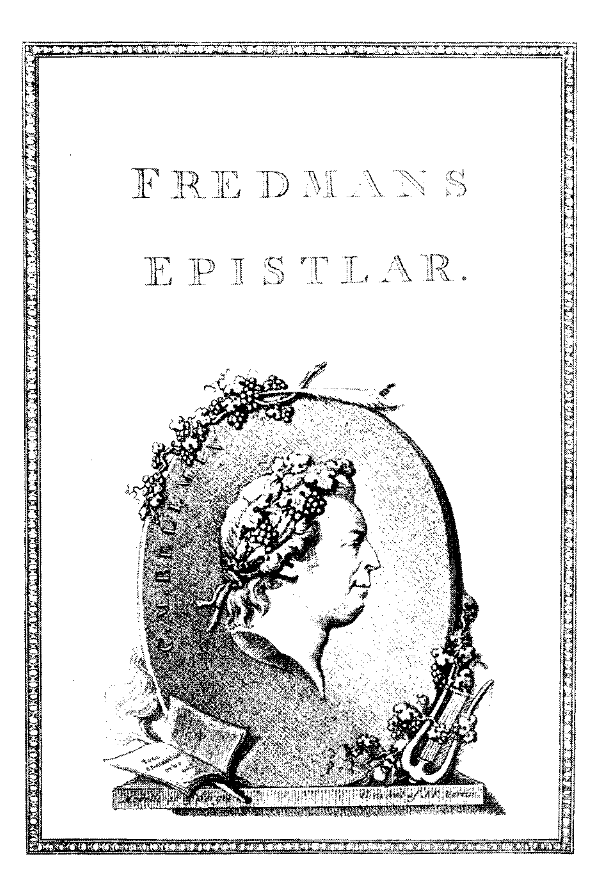
Die militärische Führung hat in steigendem Maße den Wert des Singens und des Liedes für die Truppe erkannt. Darum gehört beides ebenso zum Dienst wie die Putz- und Flickstunde. Alle Versuche, die Liedpflege in der Wehrmacht von der „Freizeitgestaltung“

Carl Michael Bellman

(Zu dem Aufsatz von Prof. Carl Clewing)



Ölgemälde von Per Krafft d. Ä., 1779
(Schloß Gripsholm)



Zeitgenössischer Stich von J. F. Martin nach dem Medaillon von Sergel
(Der Spruch auf der aufgeschlagenen Buchseite „Toto cantibur orbe" — „Einst wird's der ganzen Welt gesungen sein" ist eine Stelle aus Ovid, Amores, lib. I)



Aquarell von E. Martin, 1780
(Schwedisches Nationalmuseum)

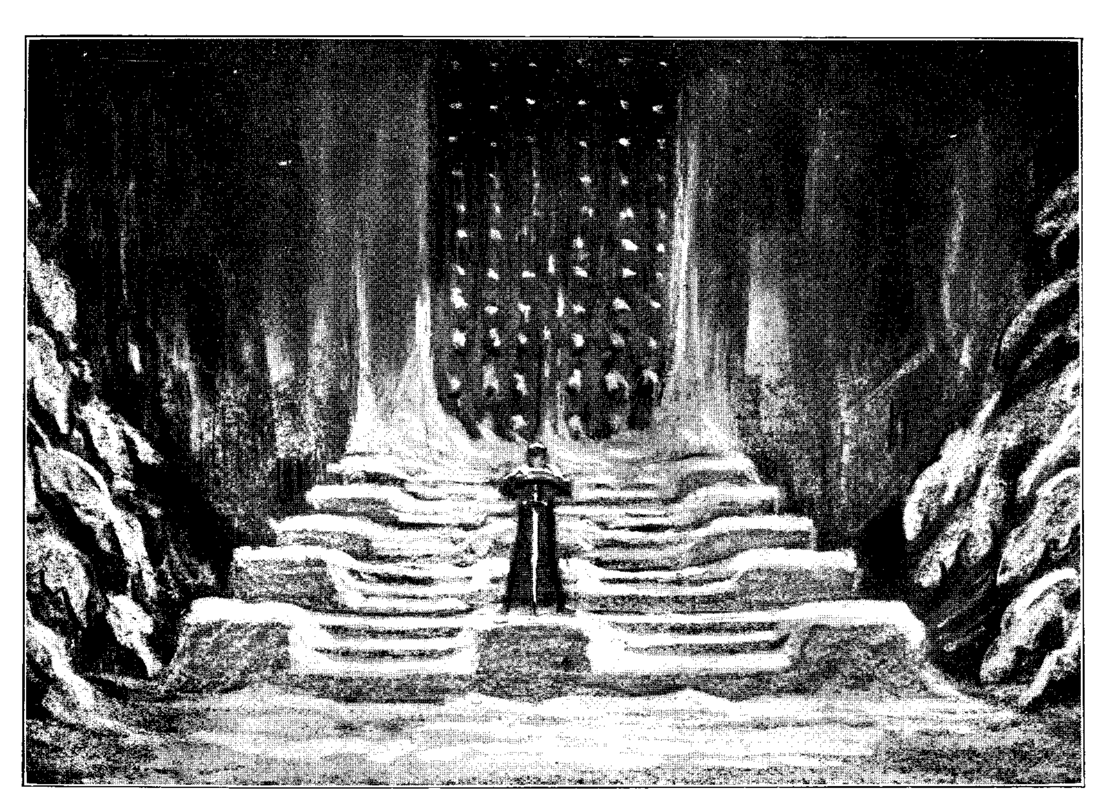


Das berühmte Porträtmedaillon von Johan Tobias Sergel, 1787



Vianna da Motta, die führende Musikerpersönlichkeit Portugals (zum 70. Geburtstag am 22. April)

(Zu dem Aufsatz auf Seite 387)



Bühnenbild der Berliner Staatsoper zu Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" (Wintertor) von P. Aravantinos (1924)

(Aus Kapp, Geschichte der Staatsoper)

aus anzupacken, sind von vornherein zum Scheitern verurteilt. Wer selbst Soldat war, weiß, wie gering das Bedürfnis des Mannes ist, die wenige Freizeit, die ihm des Abends nach dem Dienst oder durch den Sonntagsurlaub bleibt, ebenfalls nach einer Art „Dienstplan" gestaltet zu sehen. Er will sich in dieser freien Zeit erholen und will einmal vor allen Dingen das tun können, was ihm gerade einfällt, denn sonst besteht ja sein Leben immer nur in der Ausführung vorgeschriebener Dinge zu einer vorgeschriebenen Zeit. Gewiß wird der Soldat, wenn er Lust und Laune dazu hat und wenn er im Dienst eine Menge schöne Lieder gelernt hat, auch in seiner Freizeit gern singen. Ich kenne viele Batterien und Kompanien, die es sich nicht nehmen lassen, bei jedem Manöverball und bei jeder gemeinsamen Festlichkeit anzutreten und ihre Lieder zu singen, ja auf den letzten Wehrmachtsmanövern sind viele Fälle bekannt, wo einzelne Einheiten, sofern sie in Bereitschaftsstellung weit hinter der Front in Dörfern lagen, ganze Nächte lang auf ihren einsatzbereiten Fahrzeugen für die Bevölkerung gesungen haben, vielleicht oft auch nicht ohne Hoffnung auf nahrhafte Dinge, die die Zuhörer in solchen Fällen ganz besonders freudig bereithalten. Aber ihre eigentliche Verankerung müssen Singen und Lied bei der Truppe im Dienst selbst haben. Sie machen den Dienst oft hell und freudig, sie sind es, die den müden Knochen immer wieder einen neuen Schwung einflößen, und sie sind endlich für jeden Führer eines der sichersten und feinsten Barometer für die Stimmung seiner Männer. Das Lied gehört eben zum Soldatenleben ebenso unzertrennlich wie der Strohsack und das Putzzeug, und wir wollen uns freuen, daß es so ist, und wollen das Lied nicht aus dem Dienst heraus in eine für den Soldatenstand sowieso von vornherein zweifelhafte Freizeitgestaltung hineinmanövrieren. Man wende nicht ein, daß die Technisierung des Waffenhandwerks etwa bei motorisierten Einheiten keine Gelegenheit zum Singen mehr lasse. Einmal sitzen — insbesondere während der Ausbildungszeit — die Männer doch nicht den ganzen Tag auf den Fahrzeugen, sie müssen auch Fußdienst machen, und sie müssen auch den lieben langen Tag lang oft genug in kleinen Trupps über den Kasernenhof hin und her laufen — und seien es die Kaffeeholer, die am Nachmittag zur Kantine pilgern. Wenn der Kommandeur und seine Chefs den Wert des Singens für die Dienstfreudigkeit und den Schwung der Truppe erkannt haben und es durchzusetzen wissen, daß alle die tausend kleinen Gelegenheiten, die der Tag bietet, auch auf den Stuben, auf den Korridoren beim Gewehrreinigen, auf dem Kasernenhofe und beim Ausrücken auf den donnernden Fahrzeugen während der Marschpausen wirklich zum Singen benutzt werden, dann kann auch der Bereich einer motorisierten Truppe von früh bis abends von frohem Gesang widerhallen.

Dazu ist freilich nötig, daß nicht immer dieselben sechs Lieder, die gerade Mode sind, wieder und wieder heruntergeleiert werden. Der Liederschatz der Truppe muß ständig wachsen, und es lohnt sich schon, jede Woche die ganze Einheit einschließlich der Kommandierten zweimal für eine Stunde im Dienst zum Lernen neuer Lieder zusammenzuholen. Man glaubt gar nicht, wie groß das Fassungsvermögen eines Rekrutenschädels für schöne Lieder ist. Man muß sie ihm allerdings richtig beizubringen verstehen und auch dafür sorgen, daß er sie nicht vergißt. Dreißig Lieder immer parat zu

haben, ist beim richtigen Vorsänger, den man überall finden kann, wo deutsche junge Mannschaft die Finger langmachen lernt, gar kein besonderes Kunststück.
Das Preußische Kriegsministerium hat im Jahre 1878 die einzige Erhebung über den Liederschatz der preußischen Armee angestellt, die wir besitzen. Die zwölf preußischen Armeekorps und das Gardekorps reichten dem damals unter der Führung des Generals Kameke stehenden Ministerium eine Liste der sämtlichen bei ihnen gesungenen Lieder ein, welche sie auf Grund von Umfragen bei ihren Regimentern ermittelt hatten. Das so gewonnene Material diente dem Musiklehrer Edwin Schulz in Berlin-Tempelhof zur Anlage seines 1881 bei der Firma Mittler & Sohn erschienenen Soldatenliederbuches für die preußische Armee, das vom Preußischen Kriegsministerium ausgegeben und erstmalig in einer Auflage von 50000 Stück zur Verteilung an die Truppe gelangte. Selbstverständlich umfaßte dieses Liederbuch nur die meistgesungenen Lieder der damaligen Armee. Insgesamt geht aus den umfangreichen Akten hierzu hervor, daß der Liederschatz der Armee damals weit über 2000 Lieder betrug. Vieles davon ist verklungen, und gar manches Lied läßt sich heute nicht einmal mehr auffinden. Aber der außerordentliche Umfang des Liederschatzes von damals muß uns eine ständige Mahnung sein, den lebendigen Liederschatz unserer heutigen Wehrmacht Schritt für Schritt zu erweitern und immer mehr vergessenes soldatisches Liedgut wieder zum Klingen zu bringen, das vor dem Ansturm des blutsfremden Schlagers in der Vor- und Nachkriegszeit verstummt ist.

Welch schöne Aufgabe wäre es, der Erhebung von 1878 dann einmal eine gleiche Erhebung von 1938 gegenüberzustellen und gleichzeitig auch das gesamte Liedgut der Truppe von heute in Text und Weise festzuhalten. Diesen letzten Teil der Aufgabe habe ich im Bereich des IV. Armeekorps schon angepackt, und so konnte ich bisher etwa zwölfhundert Lieder und Liedfassungen aus dem mitteldeutschen Raum archivmäßig erfassen. Wir besitzen wohl einige große Volksliedarchive, aber noch kein umfassendes Archiv des deutschen Soldatenliedes.

Ein solches wäre aber im Hinblick auf die Unersetzlichkeit des Soldatenliedes in der Werbung für den Wehrgedanken gerade besonders notwendig. Denn wie das Lied eines der natürlichsten und stärksten Bindeglieder zwischen Wehrmacht und Bewegung ist, wovon ich ausging, so ist es auch — und damit will ich den Kreis schließen — eine der besten Brücken zwischen Wehrmacht und Volk. Mögen Dienstzeit und Kriegserleben manchem alten Soldaten viele schwere und aufreibende Stunden gebracht haben — wenn er die alten Lieder aus jener Zeit wieder klingen hört, wird ihm dennoch das Herz höher schlagen, und die Erinnerungen an die Höhepunkte seiner Soldatenzeit werden wieder in ihm aufsteigen. Und wenn es galt, zu unseren Frauen und Mädchen zu sprechen, hatte der Soldat so in alten Zeiten wie heutigestags einen besseren und unwiderstehlicheren Fürsprecher als seine Lieder? Von seinem schweren Handwerk hat der Soldat zu schweigen, und von der Kameradschaft, die ihn auf Schritt und Tritt in diesem Handwerk begleitet, viele Worte zu machen, wäre nicht Männerart. Aber sich im Liede zu seiner Waffe und zu dieser Kameradschaft zu bekennen, im Liede seiner nie

verlöschenden Sehnsucht nach Mädchenlippen und Frauenarmen Ausdruck geben zu dürfen, das war schon immer sein gutes Recht und wird es ewig bleiben. Darum gibt es kaum etwas anderes, das die Wehrmacht dem Volke so nahezubringen vermag, wie ihr Lied.

Sorgen wir dafür, daß dieses Lied nie verstummt, daß es nie durch Mißbrauch und falsche Anwendung entwertet wird und daß es von Jahr zu Jahr seine Wurzeln tiefer in die Seelen der deutschen Menschen hinabsenkt, sich von Jahr zu Jahr verjüngt und von Jahr zu Jahr reichere und kräftigere junge Triebe ansetzt und so seine Krone immer mächtiger entfaltet und immer weiter und weiter in den Himmel schickt.

Das moderne Lied

Von Emil Petschnig, Wien

Der bekannte Meister der Ballade, der österreichische Tonsetzer Emil Petschnig, nimmt in der bei ihm bekannten geraden Art zur Frage des Kunstliedes Stellung. Seine Darlegungen sind geeignet, eine Klärung der seit langer Zeit umstrittenen Lage dieser Kunstgattung herbeiführen zu helfen.

Die Schriftleitung.

Brahms tat einmal den Ausspruch: „Ein gutes Lied muß man pfeifen können." Was wohl soviel besagt, als daß die Singstimme in einem solchen auch losgelöst vom Text und der begleitenden Harmonie für sich bestehen können, ein melodisches Ganzes bilden soll. Und in der Tat, alle Volks- (Heimat-, Liebes-, Studenten-, Arbeits-, Trink-) Lieder lassen sich gepfiffen wiedergeben, ohne an ihrem musikalischen Gehalte Einbuße zu erleiden; auch die meisten Vertonungen von Brahms selbst machen keine Ausnahme davon, denn er, der Schätzer und feinsinnige Bearbeiter nationalen Musikgutes, abstrahierte die eingangs angeführte Formel jedenfalls aus seiner gründlichen Beschäftigung mit den Volksweisen, die ihm dann für sein eigenes Schaffen Vorbild und Richtschnur wurden. Daher die Schlichte und Klarheit seiner Lieder und der mächtige Widerhall, den sie allerorten fanden und noch immer finden, so daß man diese Lyrik vielleicht als das populärst gewordene seines ganzen Lebenswerkes bezeichnen kann.

Aber auch vor ihm haben schon Schubert, Schumann, Jensen, Rob. Franz u. a., heute verklungene Namen, Gewicht darauf gelegt, die Empfindung, den Geist einer Dichtung hauptsächlich in eine ausdrucksvolle, unmittelbar auf den Hörer wirkende Singmelodie zu legen, welche durch farbige Akkordunterlage und charakteristische Klavierfiguren zwar gehoben wird, das Wesentliche des Inhalts jedoch bereits in sich trägt. Gerade dies aber ist das Schwierige an dieser scheinbar so einfachen Kunstform, zu deren Pflege sich jeder Dilettant (in schlechtem Sinne!) befugt glaubt, denn sie erfordert auf kleinstem Raume, oft mit den bescheidensten Mitteln — man denke an Stimmen mit geringem

Umfange, an die beispielsweise durch die Gitarre gebotenen sehr begrenzten Möglichkeiten des Akkompagnements — größtmögliche tonsetzerische Prägnanz und Steigerung des Stimmungselementes, aus dem ehemals die poetische Schöpfung hervorging. Erfährt dieses durch die Vertonung keine Bereicherung, keine Versetzung in eine neue, noch idealere, weil sozusagen immaterielle Welt, ist deren Zweck überhaupt verfehlt.

Seit Rich. Wagner aber machte sich leider mehr und mehr eine Richtung in der Liedkomposition geltend, die, weil ihrem wahren Wesen entgegenstehend, von unheilvollem Einfluß war und dieses Genre in eine Sackgasse führte, in der es zu seinem Schaden nun schon seit etlichen Jahrzehnten feststeckt.

Die verführerische großartig-pathetische Art des Musikdramatikers und seine besondere Ausdrucksweise, den sinfonisch und orchestral untermalten Sprechgesang, wollte man als neue Errungenschaften dem Liede zukommen lassen, und so entstand ein gespreiztes Wesen, welches einem meist zarten Texte theatermäßige Akzente aufnötigte und dadurch die Singstimme zum Rezitativ herabschraubte, während der Schwerpunkt der Gattung ins Klavier verlegt wurde, das in erdrückender Vielstimmig- und Vollgriffigkeit Leidenschaft, Stimmung und was sonst noch in den Versen lag, mimte. So wurde — ganz wie in den späteren Opern des Bayreuther Meisters — die vokale Hauptsache zu einer bloßen programmatischen Erläuterung der Instrumentalmusik, der Sinn dieser Kunstgattung daher in sein Gegenteil verkehrt, wenn wir unter ihrem Namen verstehen und festhalten wollen, was er von je bedeutete. Denn es gab freilich neben ihr auch immer anspruchsvollere, weiter ausladende Formen, die, bedingt durch die zugrunde liegende Dichtungsart wie Oden, Balladen, Arien usw. naturgemäß auch eine freiere musikalische Ausgestaltung mit sich brachten, insbesondere wegen der erheblicheren Ausdehnung auf größere Mannigfaltigkeit im Satz Bedacht nehmen mußten. Solche bis zu Soloszenen entwickelte Bildungen sollten aber nicht mit dem Begriff „Lied" in einen Topf geworfen werden, darunter versteht man gewöhnlich eine kurzgefaßte Gefühlsäußerung. Daß, wenn es darauf ankam, auch Wagner Derartiges zu schreiben vermochte, beweist — abgesehen von der Vertonung der fünf Wesendonckschen Gedichte — Walter Stolzings „Morgenlich leuchtend in rosigem Schein...", das in seiner melodischen und harmonischen Ruhe nicht nur das Volk auf der Bühne im Fluge für sich gewann; es gehört zu des Autors edelsten und zwingendsten Eingebungen überhaupt.

In erster Linie war es Hugo Wolf, der dessen Prinzipien für seine Domäne nutzbar zu machen suchte. In seinen Frühwerken noch vielfach von Schumann, von der Tonsprache des „Tannhäuser" und „Lohengrin" abhängig, gestaltete er den Klavierpart immer selbständiger. Sein feuriges, südlich-leuchtendes Genie und seine psychische Vielseitigkeit ließen ihn, ungeachtet auch so mancher unmotiviert sprunghaften oder gequälten Modulation, trotzdem eine ganze Reihe glücklicher Würfe tun, die sich vornehmlich im Mörike- und Goethe-Band finden. Auch einige der Eichendorff-Nummern gehören zu seinen schönsten und daher beliebtesten Schöpfungen („Der Freund", „Heimweh"). Im „Italienischen Liederbuch" dagegen wird der Widerspruch zwischen der

naiven Volkspoesie und ihrer oft gekünstelten, in weinerlicher Chromatik sich ergehender musikalischer Einkleidung schon fühlbarer. Die Emanzipation der Begleitung, die bei ihm aber stets einen großen Reichtum treffsicherer Motive, Melodien und Rhythmen aufweist (wodurch allein schon seine Lieder zumindest für den Fachmann „interessant" werden) und das häufige Sichbegnügen der Gesangsstimme mit dem deklamatorischen Stil hat rasch Schule gemacht, ohne jedoch im Durchschnitt das Vorbild irgendwie zu erreichen. Vielmehr repräsentieren ein wenig ausdrucksvoller, meist rezitativisch zerbröckelnder Gesang und eine flaue, laue Begleitung in konventionellen Bahnen mit verschwindenden Ausnahmen den keineswegs faszinierenden Typus des modernen Liedes. Max Reger geriet nach brahmsischen Anfängen — op. 31 — mit den op. 43 oder 68 ins Gestrüppe einer überladenen Polyphonie und quecksilbernen Harmonik, die den Gang der Singstimme vielfach bricht und unnatürlich macht. In den „Schlichten Weisen" hat er zum Glück auf einen Weg zurückgefunden, der beiden Faktoren zu ihrem Recht verhilft und charakteristisch umspielte Melodien setzt, die dem Kriterium, gepfiffen werden zu können, größtenteils entsprechen. Man begegnet diesen Stücken, ebenso den Inhalten von op. 23, 70 oder 104 leider viel zu selten auf Programmen. Auch bei Pfitzner ist ein ähnlich verständiger Ausgleich gefunden, der den Gesangspart nicht als bloßen Verlegenheitskontrapunkt zur Sinfonik des Tasteninstrumentes erscheinen läßt, sondern ihm mit Nachdruck ein eigenes Leben verleiht. Die paar Favoriten aus mehreren Dutzend Liedern von R. Strauß endlich sind ganz auf Belkanto mit Elan eingestellt, dem die sinnenfreudige Begleitung eine unaufdringliche tonmalerische Folie leiht; daher ihre Beliebtheit bei Sängern wie Publikum.

Es ist ein, wie schon angedeutet, auf Wagner zurückzuführendes Merkmal der modernen Liedform, daß sie die Texte fast immer durchkomponiert. Der gesteigerte Individualismus des letzten Menschenalters wollte auch im bescheidensten Gedicht jeder Zeile, jedem Worte seine besondere musikalische Ausdeutung zukommen lassen, wodurch in der Regel ein Tonmosaik entsteht, das eine einheitliche Grundstimmung, welche dieser intimen Kunstgattung eigentlich gemäß wäre, nicht aufkommen läßt. Wie in jedem Stück poetischer Lyrik gewöhnlich nur ein Gedanke, ein Seelenzustand ausgesprochen wird, so sollte der Tonsetzer trachten, dafür auch ein einziges Thema zu erfinden, das jenen entspricht, sie in seine Klänge einhüllt. Daraus ergibt sich, daß für den gesanglichen Teil im Grunde die strophisch wiederholte Melodie das dem Lied vorzüglich Passende ist, wie es ja instinktiv von allen Nationen schon immer geübt wird. Da die Hebungen und Senkungen des Versschemas nicht immer der sinngemäßen Bedeutung der Worte in den verschiedenen Strophen entsprechen, wird man, ähnlich wie bei der Anpassung an Textübersetzungen in fremde Sprachen, zu rhythmischen Verschiebungen der gleichbleibenden Tonfolge greifen, wodurch reizvolle Veränderungen erzielt werden, die unseren gesteigerten Ansprüchen an richtige musikalische Prosodie durchaus zu entsprechen vermögen. Von dem anderen Mittel aber, ein Strophenlied mannigfach zu gestalten, ist bisher verwunderlicherweise noch kaum Gebrauch gemacht worden: von dem Mittel nämlich, eine oder mehrere Wiederholungen der Singweise durch ver-

schiedenartige Begleitung in neue Beleuchtung zu rücken, sie je nach dem Ideengange des Wortes zu steigern oder abzuschwächen. Einmal kann die Melodie von mehr oder weniger bewegten Figuren oder gehaltenen Akkorden getragen werden, das andere Mal umgeben sie finstere oder sphärische Tonlagen; Begleitformen können rhythmisch umgestaltet bzw. sonstwie — durch Verkleinerung, Vergrößerung, Umkehrung, Kombination, Gegenüberstellung usw. — weiterentwickelt werden; selbstverständlich kann man auch durch veränderte Harmonisierung in wirksamster Weise den mancherlei Stimmungen der literarischen Unterlage Rechnung tragen. Kurz, es gibt zahlreiche satztechnische Künste, um auch ein Strophenlied psychologisch wahr und anziehend zu gestalten, wobei sich noch der Vorteil ergibt, daß durch die mehrmalige Wiederkehr der führenden Oberstimme diese sich im Ohre des Hörers leichter und rascher festsetzen kann, was zur Popularisierung ganz wesentlich beiträgt. Der Erfolg der Operetten- und Tonfilmschlager beweist es auf dem Gebiete der heiteren Muse, und ihre geldscheffelnden Verfertiger lachen sich ins Fäustchen, während das ernste Lied, berufen, dieser trüben Flut einen Damm entgegenzusetzen, vor lauter Verkünstelung, Snobismus oder musikalischer Hochstapelei schon längst verkümmert ist.

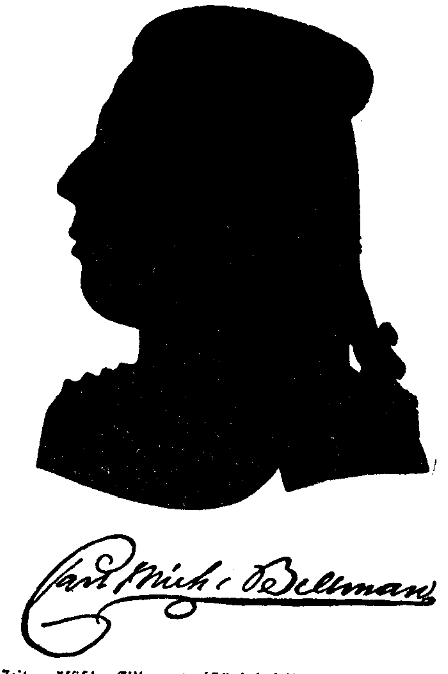
Nicht zum geringsten auf die Abgespieltheit der guten älteren Literatur und den Mangel an zusagenden, brauchbaren Neuerscheinungen ist die gegenwärtige vollkommene Apathie des Publikums Gesangsdarbietungen gegenüber zurückzuführen; wobei den Sängerinnen und namentlich den Sängern ein beträchtliches Maß an Schuld beigemessen werden muß, denn ihre Bequemlichkeit, noch Unbekanntes anzusehen, oder ihr Unvermögen, es zutreffend einzuschätzen, um für als gut Befundenes dann nachdrücklich und bei jeder sich bietenden Gelegenheit einzutreten, sind hauptsächlich verantwortlich für diesen beklagenswerten Zustand.

Aber nicht nur tonsetzerische, auch literarische Ursachen trugen zum Niedergange bei. Liest man die Texte neuerer Kompositionen auf Vortragsordnungen durch, begegnen einem fast nur Liebesgedichte, was schon in schwärmerischeren Zeiten, wie etwa im Biedermeier, auf die Dauer anödend war und es heute, unter der Herrschaft so ganz anderer Anschauungen und Verhältnisse, doppelt und dreifach ist. Mag hundertmal das Gefühlsleben der Hauptttummelplatz der Musik sein, es gibt aber auch noch andere Empfindungen als die ewige Mondscheinseligkeit und erotische Anhimmelei. Es gibt philosophische Gedanken, die, wenn sie poetisch z. B. in irgendeinem Naturvorgang symbolisiert sind, sehr wohl vertont werden können; es gibt vielfältige Stoffe aus sozialer Sphäre, die nach Musik geradezu verlangen (wie ich prachtvolle Verse zeitgenössischer Arbeiterdichter komponierte und mir dadurch tonmalerisch ein neues, noch nicht abgenutztes Milieu erschloß); es gibt vaterländische Texte, und es gibt solche mit leichtem balladesken Einschlag, die ein teilweises oder gänzliches Abweichen von der Strophenform rechtfertigen; es gibt innige Zeilen, die das Zeug zu einem wirklichen Volksliede in sich hätten (obzwar die Bezeichnung „Im Volkston" gewöhnlich einer Warnungstafel gleichkommt); es gibt noch so viel anderes dichterisch Gestaltetes aus

allen Lebenslagen, daß ein intelligenter Musiker um verwendbare Sujets gar nicht in Verlegenheit kommen kann. Aber leider ist die Literaturkenntnis unter den Tonkünstlern im allgemeinen eine sehr bescheidene, so daß es Käuze gibt, die auch heute noch zum schon tausendmal vertonten Eichendorff greifen. Haben Schubert, Schumann, Loewe usw. ihre zeitgenössische Literatur in Musik gesetzt, so hat unsere Generation dieselbe Pflicht schon deshalb, weil der Ideengehalt eines Liedes dann den Geist der Gegenwart atmet und so eine Brücke schlägt zum Interesse und Verständnis des Aufnehmenden. Daß man nur Wertvollstes wählen soll, versteht sich, denn nur solches gibt genügenden Antrieb zu einer ebenbürtigen kompositorischen Leistung.

Schließlich noch ein paar Worte zum Kapitel: instrumentierte Lieder und Lieder mit Streichquartett, welch letztere Gattung in neuerer Zeit häufiger angetroffen wird. Ich finde es für gänzlich überflüssig, eine lyrische Äußerung von zwei bis drei Minuten erst in das anspruchsvolle Gewand des Orchesters zu kleiden, denn meist ist die Begleitung so einfach, daß sich die koloristischen Möglichkeiten des ersteren gar nicht genügend auswirken können. Ein klangvoller Flügel, von einem an Anschlagsnuancen reichen Pianisten gespielt, wird hierfür immer das geeignetste und im Verhältnis zur Aufgabe angemessenste, dazu überall verfügbare Instrument bleiben. Anders steht es bei längeren Balladen mit mehrfachem Stimmungs- und Situationswechsel, mit dramatischen Partien, die den in dem großen Apparat ruhenden schildernden Potenzen weitgehende Entfaltung gewährleisten. Trotzdem wird seine Umständlich- und Kostspieligkeit einen derartigen Aufwand nur selten zulassen, es wäre denn, daß man in solchen Kompositionen endlich das Mittel erkännte, die Lücke in der Literatur großangelegter Sologesänge auszufüllen, die geeignet sind, an Stelle untauglicher Opernbruchstücke bei Sinfoniekonzerten als Zwischennummer bisweilen den Instrumentalvirtuosen würdig und eindrucksvoll zu vertreten. Ähnlich hemmend für die Verbreitung wirkt kammermusikalische Begleitung, die daher auch nur gewagt werden sollte, wenn der Grundton eines Gedichtes einzig und allein auf diese Weise zum Klingen gebracht werden kann; was jedoch in den seltensten Fällen sich ereignen dürfte.

Ziehen wir die Summe vorstehender Ausführungen, so ergibt sich, daß, soll das Lied neuen Aufschwung nehmen und vor allem — dem vom Artistentum zum volkhaftnatürlichen sich wendenden Zuge unserer Epoche entsprechend — wieder ein bedeutsames Glied in der Hausmusikpflege werden, folgende Bedingungen erfüllt werden müssen: Mannigfaltigkeit der Inhalte, klare Formgebung — durchgehende oder zeitweise, strenge oder freiere strophische Gliederung —, charakteristische, das ganze Stück hindurch beibehaltene oder dem Text angepaßte variierte Begleitung, die zudem harmonisch durchsichtig, ferner nicht zu schwer ausführbar sein soll, und endlich, als das Wichtigste, eine prägnante, ohrenfällige Gesangsmelodie, die unter Umständen auch ohne alles Beiwerk, gepfiffen, wirkt.



Zeitgenössische Silhouette (Königl. Bibliothek, Stockholm)

Carl Michael Bellman, der schwedische Anakreon

Ein Sänger der Lebensfreude

Von Carl Clewing, Berlin

Zur Fünfzigjahrfeier der schwedischen Akademie im Jahre 1836 verfaßte der berühmte Dichter des Frithjof, Esaias Tegnér, einen Festgesang zum Preise der hervorragendsten Geister des einheimischen Dichterkreises.

Nach Aufzählung stolzer Akademikernamen ruft Tegnér aus:

„Gebt Raum! Gebt Raum! Der Weingott naht des Nordens!
Gesang umspielet den geweihten Mund!
Er kommt, der herrlichste des Dichterordens,
Kommt schalkhaft dort in froher Nymphen Bund!
Sein höchstes Glück liegt dennoch nicht im Weine,
Nicht in Idyllen, wie er uns sie bot;
Sein trunkner Blick sucht andre Freuden, reine;
Der Schatten auf der Stirn (man sagt, er scheine
Ein nord'scher Dichterzug) ist Schmerz in Rosenrot.

Umrauscht das Denkmal lind, ihr Tierparks-Eichen,
Des größten Dichters, den der Nord gesehn!
Sein Lied, kein Land der Welt hat seinesgleichen,
Und keine Zeit sieht je es untergehn!
Bald klingt es wild, bald wieder fein erwogen,
Der Regel folgt's, doch flieht's des Zwanges Qual,
Hier feierlich, dort neckisch ungezogen:
Im Wonnetanz die Paare so einst flogen
Mit Musen, Grazien und Faun im Göttersaal!"

Dieser „Weingott des Nordens" ist

Carl Michael Bellman,

Schwedens volkstümlichster Dichter, der heute noch von seinem Volke zärtlich geliebte und verehrte, bei uns immer noch zu wenig bekannte „Anakreon" der schwedischen Zopfzeit.

Es ist erstaunlich, daß im deutschen Volke, das stets darauf aus war, jeden wirklichen Dichter aus aller Welt sich zu eigen zu machen, dieser ihm so wesensverwandte Sänger bis heute nicht den ihm gebührenden Platz einnehmen konnte.

Gustav Roethe schrieb 1909[1]):

„Wir Deutschen sind nicht ohne Grund stolz darauf, daß wir uns die Großen der Weltliteratur zu eignem Besitz erworben haben, daß uns Dante und Cervantes, Molière und Shakespeare vertraut und lieb sind, fast wie ihren Landsleuten.

Zu dieser Weitherzigkeit steht es in seltsamem Kontrast, daß uns Schwedens genialster und volkstümlichster Dichter gar so fremd ist.

Wie selten läßt der Name Carl Michael Bellman ein deutsches Auge verständnisvoll aufblitzen.

Gewiß, es kostet Überwindung für uns, einzutauchen in diese Welt der allzu schweren Getränke und der allzu leichten Liebschaften. Aber das Volk, dem der Weinschwelg und die Trunkenlitanei gelang, wird sich nicht verständnislos abwenden von dem mächtigen poetischen Leben, das durch Bellmans Stockholmer Tabernenbilder weht.

Natur und Lebensfülle: wie dürften wir sie verschmähen? Natur und Leben: bei Bellman sind sie alles. Seine Männer und Frauen, sie denken nicht und wollen nicht, sie sind weder sittlich noch unsittlich, aber sie leben, leben mit einer unerhörten naturechten Unbefangenheit, vor der die Kultur zur Fratze wird. Die ewigen Rhythmen des Lebens bewegen ihnen die Glieder zum Klange des Waldhorns und der Baßgeige. Ihre Lebenskraft gibt ihnen durch alle Verwahrlosung Würde, ja Größe: denn ihre Lebensbejahung läßt sich durch den Tod nie beirren: sie leben als Lebendige bis die Stunde schlägt: Herbst, Dämmerung, Winter und Nacht sind auch Offenbarungen elementaren Lebens: warum sie fürchten?

Und die Natur, die sich eins fühlt mit diesen ihren Kindern, weiß sie zu umschließen mit dem ganzen bunten Reichtum ihrer Freuden, ihres treiben-

[1]) In der „Einführung" zu Felix Niedners Übertragungen von „Fredmans Episteln", Jena 1909.

den Lebens in Tier- und Pflanzenwelt, in Sonnenschein und Ungewitter. Wohl ist Fredmann ein wunderlicher Heiliger. Aber er ist ein Germane, und er weiß Mysterien zu künden, die uns von den unbegreiflich verschwenderischen Kräften der Mutter Erde befruchtende Ahnung geben."

Nur germanische Völker können Bellman und seine Figur mit ihrem echten Humor wirklich würdigen. Dafür sprechen die Urteile von Ernst Moritz Arndt und Johannes Scherr[2]), dafür sprechen die schon bei Lebzeiten des Dichters bezeugten holländischen Übersetzungen, dafür spricht die hohe Würdigung des Dichters in Dänemark, Norwegen und Finnland sowie das verbürgte Verständnis Longfellows, als eines Germanen englischer Junge.
Eben kein Geringerer als Ernst Moritz Arndt hat zuerst in Deutschland auf Bellman aufmerksam gemacht[3]). Er sagt von ihm:

„Der gemeine Sinn fühlt in Bellman nichts als Possen und Witz, aber dem edleren Gefühl klingt die tiefe Tragödie des hohen Gemütes allenthalben entgegen, das in seiner gewaltigen Idealität kaum die Form dulden will und wenigstens den schlechtesten Schein von ihr wählt. Es ist die Überfülle der Kraft, die sich selbst nicht achtet und begreift, aber, von einem höheren Geist getrieben, aus der Versunkenheit in sich selbst aufgerüttelt wird. Des Dichters hoher Sinn spielt immer mit Kontrasten, weil nur diese ihn wach erhalten, aber die höchste Einfalt und Treue, die zartesten Töne der Empfindung, das süßeste Anschauen der Natur muß auch wider seinen Willen aussprechen und tönen lassen. Es wird mir nie gelingen, Bellman jemand begreiflich zu machen, der die schwedische Nation und das Tiefste des nordischen Charakters nicht begreift. Ich sage nur, er wird noch unsterblich leben, wenn manche der zierlichen und witzigen Dichter und Dichterlinge, die ihn über die Schulter ansahen, veraltet sein werden.
Er ist ewig wie sein Land und sein Volk, eine eigene hohe Künstlernatur, und deswegen ewig wie die allgemeine Natur. Um Bellman verstehen zu lernen, wäre es allein der Mühe wert, nach Stockholm zu reisen und Schwedisch zu lernen. Und doch versteht den großen Bellman nur halb, wem die Natur nicht ein glückliches Organ für die Musik gab, nach seiner Komposition zu singen und zu spielen, was er dichtete; denn seine Musik und Dichtung sind innig miteinander verwachsen und erklären sich nur durch einander."

---

[2]) „Weltliteratur", Band 2, S. 344, der vierten Auflage: „... Wie manchmal ein wilder Rosenstrauch mit Knospen und Blüten durch die regelrecht abgezirkelte und beschnittene Taxuswand eines Le Notreschen Gartens bricht, so brach Bellmans Lyrik, frisch, keck, blühend und duftend durch die leblose Regelrechtigkeit der Gustavianischen Literaturperiode Schwedens ...
Am reinsten und höchsten offenbarte sich sein Genius stellenweise in seiner Lyrik. Oft das Produkt der Improvisation, von ihrem Dichter fast durchgehends mit herrlichen Melodien ausgestattet, schwellend von dramatischem Leben, haben manche dieser Lieder noch das Eigentümliche, daß sie durch Tränen lächeln, daß ihrem Jubel der Schmerz einer von den Rätseln des Lebens tief ergriffenen Seele zur Folie dient."
[3]) E. M. Arndt, Reise durch Schweden im Jahre 1804, Berlin 1806; Einleitungen zu historischen Charakterschilderungen, Berlin 1810.

Wir müssen es aufrichtig bedauern, daß Arndt selbst keine Übersetzung des großen Dichters hinterlassen hat.
Die besten deutschen Übertragungen verdanken wir Felix Niedner (Jena 1909), Hans von Gumppenberg (München 1909), J. P. Willatzen (Bremen 1892) und A. von Winterfeld (Berlin 1856). Jeder von ihnen hat sich auf seine Art bemüht, dem Dichter gerecht zu werden.
Die vorbildliche schwedische Ausgabe, auf der wir fußen, ist die fünfbändige „Standardausgabe" von Carl Michael Bellmans Schriften, herausgegeben von der Bellman-Gesellschaft, Stockholm 1927—1935.
Carl Michael Bellman wurde am 4. Februar 1740 in Stockholm geboren.
Er war von Vaters Seite deutschen Geblüts.
Etwa zehn Jahre nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges langte ein junger deutscher Schneidergeselle in der schönen schwedischen Königsstadt am Mälar an. Sein Name war Martin Kasten Bellman. Gebürtig aus einer Ortschaft Schwanerow (Schwanewede?) in dem damals schwedischen Herzogtume Bremen (nicht aus der alten Hansestadt Bremen selbst, wie man früher angenommen), hatte er einen großen Teil Mitteleuropas durchwandert; nun ließ er sich in Stockholm nieder, gelangte hier als Schneidermeister zu Ansehen und führte 1663 die aus Lübeck stammende Barbara Klein heim.
Das Ehepaar ließ den ersten Sohn — des Dichters Großvater —, Johann Arndt Bellman den Älteren (im Februar 1664 zu Stockholm geboren), studieren, was auf einen gewissen Wohlstand deutet, zumal die Familie mit neun Kindern gesegnet war. Der junge Student, welcher 1678, also bereits mit vierzehn Jahren, die Universität bezog, entwickelte sich trefflich, war auch sehr musikalisch und erfreute sich einer prächtigen Tenorstimme. Er spielte mehrere Instrumente mit Meisterschaft und erlangte 1691 die Magisterwürde. Er verfaßte Gedichte in lateinischer und schwedischer Sprache und brachte es zum Professor der römischen Beredsamkeit und der Dichtkunst an der Universität Upsala.
Sein jüngster Sohn, Johann Arndt Bellman der Jüngere, geboren zu Upsala im Juni 1707, wurde später in Stockholm Sekretär in der Schloßkanzlei und bei der Entlassung mit dem Titel Lagman (Oberlandrichter) geehrt. Auch er wird als ein Freund der schönen Wissenschaften bezeichnet. Seine Gattin, Katharina Hermonia, die Tochter des Predigers Hermonius an St. Marien, rühmte man als eine schöne (der Sohn nennt sie „schön wie der Tag"), mit herrlicher Stimme begabte Frau von feiner Sitte und höchster Liebenswürdigkeit.
Carl Michael Bellman wurde als erster Sprößling dieser Ehe geboren, einer Ehe, die, wie diejenigen der Eltern und Großeltern, eine glückliche war. Ja, man wäre fast versucht, sie überglücklich zu nennen, denn wenn ihr auch nicht, wie einige behaupten, einundzwanzig Kinder entsprossen, so weist das Taufregister der St.-Marien-Gemeinde Stockholms doch jedenfalls vierzehn jüngere Geschwister des Dichters nach.
Der „rasche, tolle" äußere Lebenslauf Carl Michael Bellmans — er ist immerhin 55 Jahre alt geworden — ist schnell erzählt: er studierte kurze Zeit auf der Universität Upsala, konnte im Leben in den verschiedensten Beamtenstellungen nicht recht

vorwärtskommen, bis König Gustav III. sich seiner annahm und ihm zugleich mit einer Versorgung den Namen eines „schwedischen Anakreon" gab. Nach der Ermordung des Königs verfiel er schnell der Vereinsamung und der äußersten Not. Er starb 1795 an der Schwindsucht.

Bellman ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein Heimatdichter. Volksverbunden wie kein anderer, stellt er in seinen vorzüglichen Schöpfungen das Leben und Treiben bestimmter Kreise der Bevölkerung Stockholms so treffend dar, daß er ohne genaue Kenntnis der Verhältnisse kaum seinem ganzen Werte nach gewürdigt werden kann. In den Schilderungen seiner engeren Umgebung ist er unübertrefflich, und daraus erklärt sich seine Volkstümlichkeit in seiner schwedischen Heimat.

Ein weiterer Grund dafür, daß er daheim ein unaustilgbarer Bestandteil der Volksseele geworden und in der Fremde ein Fremder geblieben ist, liegt darin, daß Bellman seine Lieder wirklich gesungen hat und sein musikalisches Volk sie von Generation zu Generation ihm nachsingt. Von Bellmans Dichtungen muß man mit Goethe sagen:

„Laß die Saiten rasch erklingen,
Und dann sieh ins Buch hinein.
Nur nicht lesen! Immer singen!"

Seine Verse üben nur dann ihren vollen Zauber aus, wenn man sie singt oder singen hört.

In seinen Liedern sind Dichtkunst und Tonkunst schwesterlich verbunden, und zwar so unauflöslich, daß Wort und Weise in einer glücklichen Stunde als Zwillingspaar geboren zu sein scheinen.

Bellman ist nicht eigentlich Vertoner in rein schöpferischem Sinne, sondern mehr ein Tonsetzer, der die anerkannte Gabe hat, eine Weise für seine Zwecke umzuformen gleich den Choralbearbeitern des 16. Jahrhunderts.

Er hat seine Melodien aus den verschiedensten Quellen geschöpft, hauptsächlich aus französischen Liederbüchern, den in Stockholm aufgeführten französischen Singspielen und Opern, aus zeitgenössischen bekannten Märschen und Tänzen, aus Sinfonien und Kammermusik, aus ernsten Chorälen und skandinavischen und deutschen Volksliedern. Aber er hat die so gefundenen „Anregungen" in einer Art verwandt, daß seine Weisen oft die Vorlage an Reiz weit übertreffen. Mit bewundernswerter Geschicklichkeit hat er es verstanden, die Melodien auszuwählen, die zu seinen Texten oft viel besser passen als zu den ihnen ursprünglich verbundenen.

Von der Melodie geht Bellman aus, sie erklingt zuerst in seinem inneren Ohr, und in sie hinein zeichnet er das Rankenwerk seiner dichterischen Eingebung. Darum pocht der Herzschlag seiner Lieder so stark und natürlich.

Obgleich viele seiner Dichtungen den Eindruck von Augenblicksschöpfungen machen, zeigen sie eine peinlichst berechnete Ausarbeitung, mit einer Reimverflechtung, die so feindrähtig ist, daß sie beim musikalischen Vortrag kaum beachtet und zu sinnfällig klarer Darstellung gebracht werden kann. Bellmans Gesätze sind eben darum so eigen-

artig, weil sie aus der Melodie geboren und deshalb nicht von gleichförmig vers-mäßiger, sondern von vielfach verwebter musikalischer Art sind.

Seine Hauptwerke sind die 65 „Fredmans Lieder" und die 82 „Fredmans Episteln", in denen er unter der dichterischen Maske Fredmans, eines verlumpten Uhrmachers ohne Uhr, Werkstatt und Laden, seine Erlebnisse mit seinen zechfrohen Kumpanen aus Stockholms Kleinbürgerwelt schildert.

Die „Epistel an die Alte im Kaffeehaus Thermopolium Boreale und ihre Jungfern" gibt eine gute Vorstellung der ausgelassenen Stimmung eines Schenkenballes:

Hei! ihre Röcke lüften die Schönen,
tanzen und lachen, Baßgeigen dröhnen —
gebt Vater Berg Kolphonium,
dazu eine Kanne Wein!
Hör, Vater Berg! wie heißt denn die Nette
dort am Büfett, die Schielende, Fette?
„'s ist Mutter Thermopolium!"
Wahrhaftig — das muß sie sein!
V:cello — — — — — Giftige Blicke
V:cello — — — — — schießt diese Dicke,
V:cello — — — Nase voll Röte! — Flöte stimm ein!
Teuerste Brüder, hier ist Pläsier,
hier gibt's Musik und Mädels und Bier!
Hier ist Bacchi Thronsitz,
hier der Liebe Wohnsitz,
hier ist alles, ich bin hier!

Kleine Zwischenspiele für ein obligates Instrument, wie hier für des Cello und weiter unten für die Flöte und für das Horn, sind vielfach in seinen Liedern ausgespart. Das mag daher kommen, daß bei einer längeren instrumentalen Melodie, die er vorfand, das Sprachgut nicht immer ausreichen wollte. Aber Bellman hat verstanden, aus dieser Not eine Tugend zu machen, so daß die Komik der Schilderung und die dramatische Anschaulichkeit des Vortrags durch die Einschiebsel nur erhöht werden.

Im Zusammenhang hiermit steht der Umstand, daß so viele Figuren des Dichters Virtuosen auf irgendeinem Instrument sind. Die vielseitigsten sind seine Lieblingsgestalten: Movitz, Artilleriekonstabler, spielt fast alle Instrumente, Vater Berg, Tapetenmaler und Stadtmusikus, und Korporal Mollberg, Reiter ohne Pferd und Schabracke und Tanzmeister. Diese Fixsterne und dazu ein Chor minderer Trabanten: Gassentypen, kleine Schenkendirnen, versoffene Greise und alte Wirtshausvetteln, stellen sich um das Hauptgestirn Ulla Winblad, die vielbesungene Muse seiner Lieder, sein „Kusinchen" und seine Göttin.

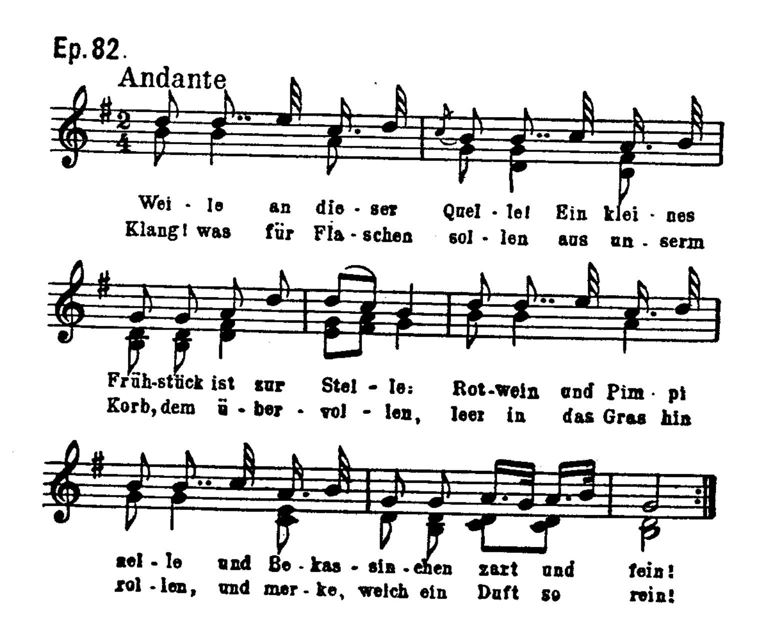
Das trinkt, das liebt, das prügelt sich, als ob es so sein müßte. Nichts ist imstande,

die frische Lebenslust der ewig Sorglosen zu dämpfen. Ohne falsche Empfindelei tauscht man Liebesschwüre und findet sich zusammen.

Es fehlt ihnen allen die zur Erreichung der ernsten Ziele des Lebens erforderliche „moralische Reife". Aber das kümmert sie nicht. Sie fühlen sich wohl dabei. Wenn es ihnen einmal in die Suppe hagelt, können sie auch wohl klagen, und der Kummer um ein blaugeschlagenes Auge nimmt dann heroische Formen an.



Aber die Tränen sind bald vergessen! Es gilt neuen Unfug zu treiben? Das gottgewollte Ende einer Liebschaft wird mit einem Frühstück im Grünen an schönem Sommermorgen verbunden. Und mit der Schilderung dieser Begebenheit ist Bellman sein schönstes Lied gelungen, zu dem er den musikalischen Grundgedanken Pergolesis berühmtem „Stabat mater" entlehnt hat: die Anfangstakte des Duetts für Sopran und Alt: „Inflammatus et accensus."



(Wissen Sie noch, großer Freund Sven Hedin, wie ich Ihnen in Bapaume in Nordfrankreich, 1914, in den ersten Novembertagen Bellman vorgesungen habe? Und die Kanonen gaben den Baß dazu?)[4])

Es ist Bellmans hohe Kunst, daß er mit zart fließendem Kontur plötzlich mitten in Gossenschlamm und Kneipendunst hinein ein Naturbild von berauschender Schönheit zaubern kann. So, wenn er seine Liebste zu fröhlichem Fischfang einlädt:



Hören wir ein paar Stimmen seiner Zeitgenossen:

Graf Johan Gabriel Oxenstjerna (1750—1818), einer der hervorragendsten Dichter der Gustavianischen Zeit, sagt (nach A. Fryxell: Berättelser ur svenska historien, Bd. XLV, Heft 7, S. 85 ff.) in seiner auf der Bibliothek der Universität Upsala aufbewahrten Selbstbiographie:

> „Bellman hat einen Orden zu Ehren des Bacchus gestiftet, in welchen keiner aufgenommen wird, der nicht zum mindesten zweimal vor aller Augen in der Gosse gelegen hat. Er hält dann und wann dies Kapitel ab und tauft Ritter, je nachdem sich Anlaß dazu bietet. Heute abend hielt er eine Parentation über einen verstorbenen Ordensritter, alles in Versen, nach Opernmelodien verfaßt, und er singt selbst dabei und spielt auf der Zither. Seine Gesten, seine Stimme und sein Spiel sind unvergleichlich und erhöhen das Vergnügen über die Verse selbst, welche stets meisterhaft, bald komisch, bald sublim, immer neu, überraschend und stark sind."

> „Bellman besaß ein ganz merkwürdiges Talent, die Töne der verschiedensten Instrumente nachzuahmen, ebenso wie er zum gesungenen Worte vermittels der an Flaschen und Gläsern anklingenden Daumen oder anderen Finger ein wunderbares Akkompagnement hervorzubringen wußte, ja, Klappern der Fingerknöchel und Strampeln der Füße mußten ihn unterstützen, während die Zechgenossen etwa einen Refrain sangen oder Teile der Strophen

[4]) Siehe Sven Hedin, Ein Volk in Waffen, Leipzig 1915, S. 418 ff.

im Chore wiederholten. Der Eindruck war ein überwältigender. Seine Strophen unterbrach er auch nicht selten durch prosaische Zwischenreden: tolles Geschwätz übermütigster Weinlaune mit witzigen Pointen, deren Effekt dadurch noch erhöht ward, daß er mitten in sein Schwedisch korumpierte deutsche, italienische, französische oder englische Floskeln mischte. Vor sich eine Batterie von Flaschen und Gläsern, bedurfte er, nachdem er sich in die rechte Stimmung versetzt, nur eines Augenblicks: dann hie und da mit dem Finger an eine Flasche oder ein Glas anklingend, mit vorgebeugtem Haupte den so hervorgebrachten Tönen lauschend, war er bereit, und die Improvisation begann."

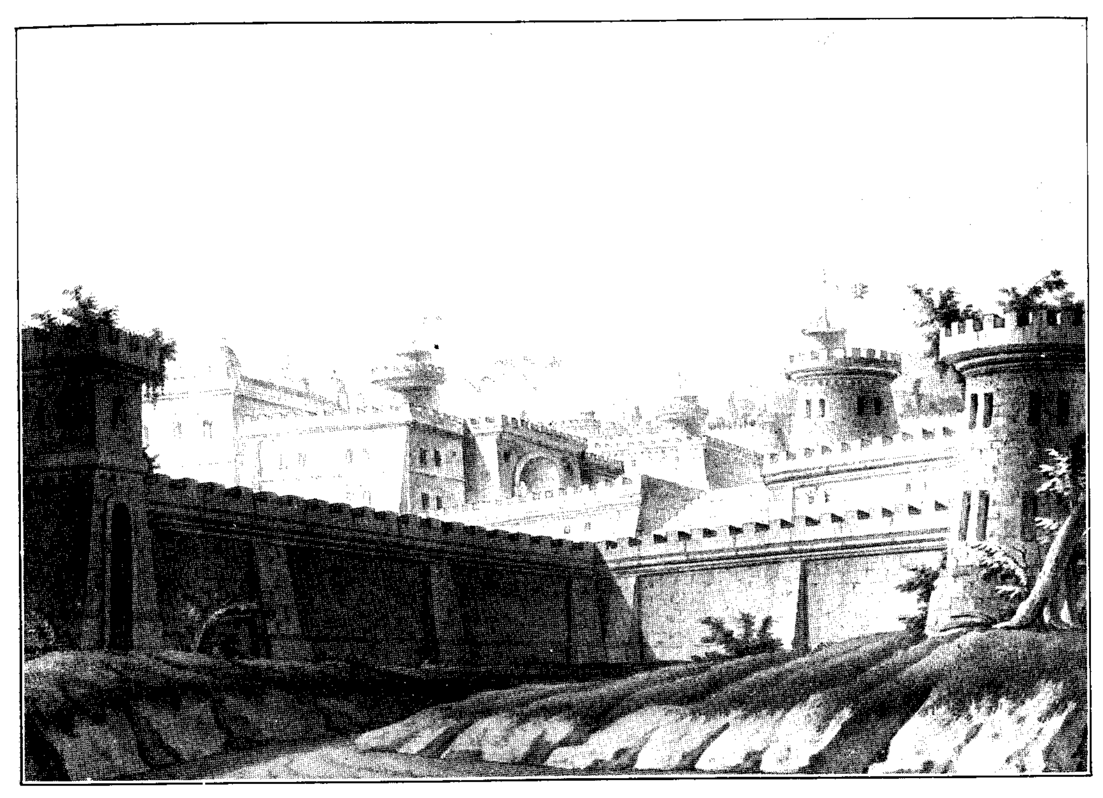
Wie verlosch nun diese hellbrennende Flamme?

Des Dichters Biograph Per Daniel Amadeus Atterbom (1790—1855) berichtet uns hierüber:

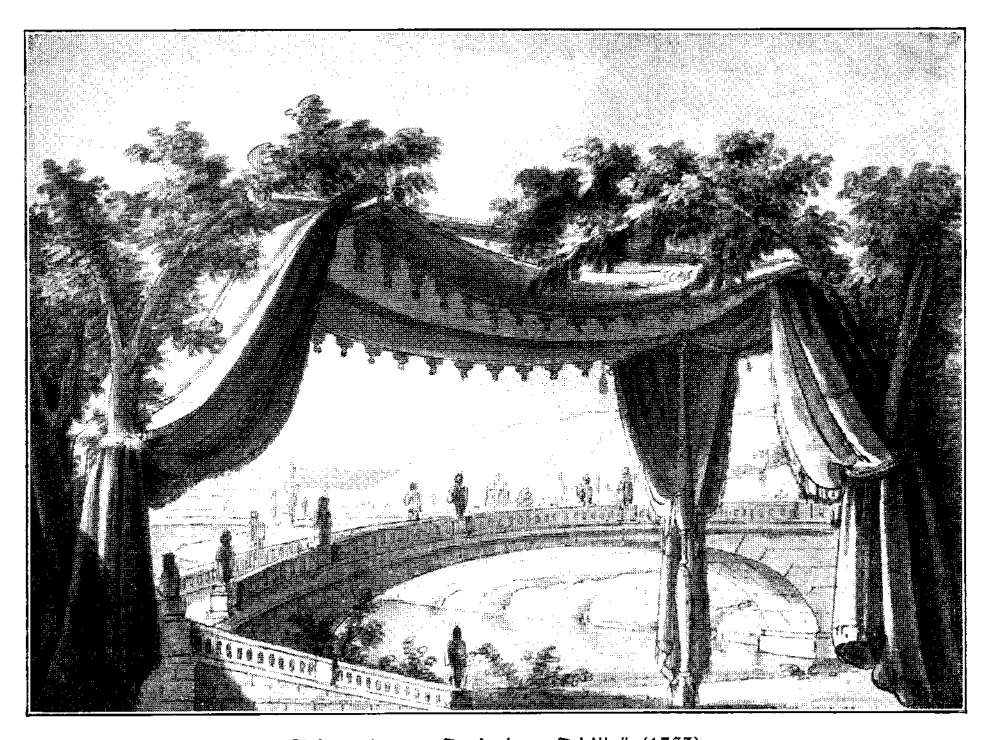
„Ahnend, daß seine letzte Stunde nicht mehr ferne sei, ließ er einigen seiner übriggebliebenen Getreuen mitteilen, daß eine Zusammenkunft mit ihnen wie in verflossenen Tagen ihm lieb sein werde. Er trat ihnen fast wie ein Schatten entgegen, aber mit seinem früheren Lächeln; auch am Gläserklingen beteiligte er sich, wenngleich nur mit Maßen, und bald verkündete er, daß er sie noch einmal wolle ‚Bellman' hören lassen. Mächtiger als je ergriff ihn nun der Geist des Gesanges und faßte alle Strahlen seiner Schöpferkraft zu einem improvisierten Abschiedsgruße zusammen. Eine ganze Nacht hindurch sang er dann mit ununterbrochen strömender Inspiration seine heitern Lebensschicksale, das Lob seines milden Königs und seinen Dank an die Vorsehung, die ihn unter einem edeln Volke in diesem nordisch schönen Lande habe leben lassen. Zum Schluß sang er einem jeden den Anwesenden in einer besonderen Strophe und mit eigener Melodie sein dankerfülltes Lebewohl. In Tränen aufgelöst, baten ihn zuletzt seine Freunde aufzuhören und seine so angegriffene Brust zu schonen; aber er entgegnete: ‚Lasset uns sterben, wie wir gelebt haben: in Musik!', leerte sein letztes Glas und stimmte beim Grauen des anbrechenden Morgens die letzte Strophe seines Liedes an...

Von dieser Stunde an sang er nicht mehr."

Seit dem November 1794 war Bellman dauernd an das Krankenbett gefesselt. Als er den Tod herannahen fühlte, nahm er von den Seinen ergreifenden Abschied, und am 11. Februar 1795 hauchte er seinen letzten Seufzer aus. Freunde veranstalteten ein feierliches Leichenbegängnis; ein Denkmal auf dem Friedhofe wurde ihm jedoch erst fünfzig Jahre später errichtet, als man den Ort nicht mehr aufzufinden wußte, wo er einst bestattet worden war.



Dekoration zu Grauns „Armida" (1751)



Dekoration zu Agricolas „Achille" (1765)

Aus der Frühgeschichte der Berliner Staatsoper

Tempeldekoration von Bibiena (1786)





Wilhelmine Schroeder-Devrient, die große Darstellerin der Beethoven-Zeit

als Romeo — als Fidelio

(Die Bilder sind entnommen: Kapp, Geschichte der Staatsoper, Berlin)

Man hat sich gewundert, daß es mir gelungen ist, im ersten Bande der von mir herausgegebenen „Denkmäler deutscher Jagdkultur": „Musik und Jägerei" nicht weniger als siebzehn Jagdlieder des 18. Jahrhunderts, deren Weisen nicht auf uns gekommen sind, Bellmanschen Melodien so anzupassen, daß sie von Urbeginn unlöslich verbunden zu sein scheinen.

Die Tonfolgen des nordischen Sängers klangen in mir auf, als ich den gleichen Rhythmus der Verse pochen hörte.

Zudem fand ich in der deutschen klassischen Jägerpoesie die gleiche Art begeisterter Naturbetrachtung wie bei Bellman. Es ist dieselbe tiefe Empfindungswelt, ob nun Bellman den Park von Haga schildert mit seinem Blumenduft und Schmetterlingsgefunkel, mit seinen dunklen Bäumen und grünen Wiesenplänen, mit Teichen und Schwänen, oder ob etwa ein W i l d u n g e n das Lob des deutschen Waldes im Wechsel der Jahreszeiten anstimmt, die Wonne des naturverbundenen Waidmanns preist und sich selbst seine Grabstelle im selbstgepflanzten Haine bestimmt.

Es sei mir erlaubt, eine Probe solcher Austauscharbeit zu geben:



Haga[5])

1. Sieh, in Hagas grünen Hecken
   Zwischen Frost und erstem Flaum
   Sucht der Falter nach Verstecken
   In der Blüten Frühlingstraum;
   Mücken spielen in der Sonne,
   Jüngst zum Dasein erst erwacht,
   Alles atmet Lust und Wonne
   Von des Zephyrs Hauch entfacht!

Lob des Waldes

Nobis placeant ante omnia silvæ. Virgil

1. Hell ertönt bei frohem Jagen
   Weidmannsruf und Hörnerklang,
   Prächtig schallt bei Jagdgelagen
   Rauher Jäger Rundgesang.
   Dich, nur dich will ich besingen,
   Dunkler Forst, wie schön bist du! —
   Götterfreuden zu erringen,
   Eil' ich deiner Dämmrung zu!

[5]) Lustschloß und Park, die Schöpfung und der Lieblingssitz Gustavs III.

2. Haga, in den Schoß dir schmieget
Grünend sich der Wiesenplan,
Und auf stillen Teichen wieget
Schaukelnd sich der stolze Schwan.
Aus dem nahen Walde dringet
Schon der Äxte lauter Schall.
Ferneher das Echo bringet
Uns der Schüsse Widerhall.

3. Sieh, die niedlichen Najaden
Heben hoch ihr goldnes Horn,
Und die brausenden Kaskaden
Spritzen auf in frohem Zorn!
Wo gewölbte Wipfel ragen
Überm Weg, der blank und rein,
Trabt das Füllen, stäubt der Wagen,
Lacht vergnügt das Bäuerlein.

4. Welche Götterlust, zu gehen
Hier im Park mit leichtem Fuß,
Unsre Liebste nah zu sehen
Und des milden Herrschers Gruß!
Seinem König zu begegnen,
Seiner Güte sich zu freun.
Seine milden Blicke segnen
Reich und Arme, groß und klein.

2. Wenn der Lenz dich neu bekleidet,
Wirst du himmlisch schön durch ihn!
Und mein trunknes Auge weidet
Sich an deinem sanften Grün;
Kaum der Mutter Schoß entsprungen,
Hüpft das Hirschkalb schon im Klee;
Und die schön gefleckten Jungen
Säugt voll Zärtlichkeit das Reh.

3. In des Sommers schwülen Tagen
Schirmt dein holder Schatten mich!
Trauter Forst! — In dir zu jagen,
Werd' ich neu gestärkt durch dich!
Auch der Herbst, der Wies' und Felder
Ihres letzten Schmucks beraubt,
Ziert mit neuem Reiz die Wälder,
Eh der Winter sie entlaubt.

4. Selbst, gehüllt in Silberflocken,
Bist du, stiller Forst, noch schön!
Oft soll Jägerlust mich locken,
Dich in deiner Pracht zu sehn,
Wenn der Reif dich mit Kristallen
Wie mit Blüten überstreut;
Still durch die verschneiten Hallen
Schreit' ich in der Einsamkeit.

5. Laß im Forst mich ewig leben,
Keusche Waldbeherrscherin!
Wo ich dir, nur dir, ergeben,
Unaussprechlich glücklich bin!
Wo nach eigenen Gesetzen
Der gerechte Weidmann jagt,
Wo mit lästigen Geschwätzen
Ihn der Narren Schwarm nicht plagt.

6. Lieblich wird er so verschwinden,
Meines Lebens kurzer Traum;
Lächelnd wird der Tod mich finden
Unter meinem Lieblingsbaum.
Niemand soll die Ruh' mir stören
In dem selbstgepflanzten Hain;
Nur zur Brunst, da will ich hören
Über mir die Hirsche schrein.

Nach Wildungen 1788.

Ich bin der Meinung, daß Bellmans berauschende Musik mit ihrem unvergleichlichen Rhythmus zunächst losgelöst vom Stockholmer Lokalkolorit uns Deutschen leichter ins Ohr gehen wird als die ortsgebundene Dichtung. Die Lust auf Bellman wird bei näherem Umgang mit seinen Melodien schnell wachsen und manchen Leser und Hörer veranlassen, sich eingehender mit ihm zu beschäftigen.

Wenn wir erst mit ihm einig geworden sind, dann klingt es uns vertraut aus seinen Versen entgegen.

Da singt einer sein Lied „trotz Tod und Tränen". Kräftig und erquickend strömen Wort und Weise in ureigenster Ausdrucksform. Da gibt es kein Abgleiten in weltschmerzliche Gramversunkenheit. Die trübe Schwere wird in göttlicher Laune weggeblasen.

Männlichkeit gibt's und derbe Heiterkeit und fröhliche Albernheit und süßes Liebesgeschehen.

Man muß ihn lieben um der Kraft seiner unbedenklichen Lebensbejahung willen, dieser Flamme, die um ihrer selbst willen brennt, sich aus sich selbst heraus verzehrt und dabei doch allen leuchtet, alle wärmt, die des guten Willens sind, sich an ihrem Schein zu freuen und sich's in den Strahlen ihrer Wärme wohlsein zu lassen.

José Vianna da Motta

Zum 70. Geburtstag des führenden Musikers Portugals

Von Gualterio Armando, Lissabon

José Vianna da Motta, der am 22. April sein 70. Lebensjahr vollendet, bedeutet für die musikalische Welt die repräsentative Persönlichkeit der portugiesischen Musik. Pianist von Weltruf, ist es ihm in hingebungsvoller Arbeit gelungen, einer ganzen Epoche im Musikleben seines Heimatlandes ihre Richtung zu geben.

Der Name dieses Künstlers ist für die ältere Generation in Deutschland noch eine lebendige Erinnerung. Wer an dem Berliner Musikleben der Vorkriegszeit teilgenommen hat, dem wird Vianna da Motta kein Unbekannter sein, der Künstler, der seinerzeit in der deutschen Musik einen ehrenvollen Rang einnahm und der, wie nur wenige andere ausländische Musiker, so eng mit dem deutschen Musikleben zusammenhing und darin aufging, daß er als einer der Besten eben „dazugehörte".

Am 22. April 1868 auf der afrikanischen Insel St. Thomas geboren, kam Vianna da Motta als Knabe frühzeitig auf das Konservatorium in Lissabon, wo er durch seine pianistische Begabung sehr schnell Aufmerksamkeit erregte. König Ferdinand schickte den Vierzehnjährigen, der bereits konzertierte, zur weiteren Ausbildung nach Berlin. Hier vertraute er sich Xaver Scharwenka im Klavierspiel und Philipp Scharwenka in der Komposition an. Dann ging er zu Liszt nach Weimar, kehrte nach Berlin zurück, um bei Karl Schäffer weiterzustudieren und holte sich letzte Belehrung bei Hans von Bülow in Frankfurt. Mit jungen Jahren schon in dem Reichtum des deutschen Musiklebens aufgewachsen, wurde er nun Zeuge und Mitarbeiter in einer Zeit, um die Jahrhundertwende, in der sich dieses Musikleben immer glanzvoller und üppiger entfaltete, nicht nur was die großartige Steigerung und Verfeinerung in der ausübenden Kunst anbetraf, sondern auch in der vorbildlichen Art, in der alles Neue in der Musik hier seinen Platz fand und zur Auswirkung kam.

In dieser Umgebung formte sich die Persönlichkeit Vianna da Mottas, der in rastloser Arbeit sich seinen eigenen Stil als Künstler schuf. Ausgedehnte Konzertreisen durch Europa und nach Südamerika machten seinen Namen bald überall bekannt und beliebt. Was man an seinem Klavierspiel von jeher geschätzt hat, ist die Vereinigung von feinster Filigranarbeit und großer Linie. Die Filigranarbeit ist die typische Kunst der portugiesischen Goldschmiede. Vianna da Motta übertrug sie auf sein Klavierspiel. Er ist sachlich, klar, scharf und fein. Manche empfinden das als kühl; aber diese Interpretationskunst steht schon auf einer Ebene, wo auch das Technische Geist wird durch die Vollendung, mit der es in Erscheinung tritt. Vianna da Motta hat viel zu tief in die Seele der deutschen Romantiker gesehen, er empfindet viel zu stark den volkstümlichen Urquell der Musik, um nicht den Ausdruck geben zu können, den das Kunstwerk gerade verlangt. Er ist ein Virtuose, einer der großen Virtuosen; aber darüber hinaus ist er als Pianist Verkünder des Kunstevangeliums, dem der Glanz der Fingerfertigkeit nur dazu dient, ein künstlerisches Erlebnis zu geben. Die Natur hat diesen Künstler auch mit einem außerordentlichen Gedächtnis bedacht. „Neun historische Klavierkonzerte" gab er im August-Oktober 1902 in Buenos Aires, und an diesen neun Abenden spielte er 128 Werke, eine Übersicht über die gesamte Klavierliteratur, deren Auswahl von feinstem Stilgefühl und Geschmack zeugte. Eins seiner oft gespielten Konzertprogramme betitelte er „Eindrücke der Natur in der Klaviermusik", in welchem er die Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Naturempfindung bei den Meistern der Klavierliteratur in reizvoller Gegenüberstellung zum Ausdruck brachte. Als Hundertjahrfeier von Beethovens Todestag bescherte Vianna da Motta den Musikfreunden Lissabons eine Wiedergabe der 32 Sonaten. Seine Beethoven-Interpretation zeichnet sich durch ihre Treue zum Werk aus. Das pianistische Können ist so selbstverständlich, daß man nicht, wie bei manchen anderen Pianisten, den Willen fühlt, das Letzte, Äußerste zu sagen, sondern den Eindruck hat, das Kunstwerk solle sich in dieser kristallklaren Tonwerdung aus sich selbst heraus kundgeben und deuten. Hier zeigt sich am besten, wie Vianna da Motta bei aller Verbundenheit mit der deutschen Musikauffassung, er selbst, Lateiner, geblieben ist, dem Klarheit und harmonischer Ausgleich oberstes Gesetz in der Kunst sind. Bis zu welchem Grade Vianna da Motta sich in den deutschen Geist eingelebt hat, beweist wohl am deutlichsten seine schriftstellerische Tätigkeit (in deutscher Sprache), die seinerzeit viel beachtet und geschätzt wurde. Von seinen Veröffentlichungen wären zu erwähnen die Schriften: „Studien bei Bülow" (1896), „Einige Beobachtungen über Franz Liszt" (1898), „Die Entwicklung des Klavierkonzertes", „Einführung in den Parsifal" und viele Aufsätze in Fachzeitschriften (Bayreuther Blätter, Der Klavierlehrer usw.) Als Kuriosum sei auch darauf hingewiesen, daß Vianna da Motta 1898 in der Musiksammlung der damals noch Königlichen Bibliothek in Berlin die Partitur von E. T. A. Hoffmanns für verschollen gehaltenen Oper „Undine" fand und darüber einen Aufsatz für die Bayreuther Blätter schrieb. Später hat Hans Pfitzner dieses Werk bearbeitet und herausgegeben.

Viel beschäftigt hat Vianna da Motta das Problem der Bach-Interpretation. In einem Artikel über „Die Pflege Bachscher Klavierwerke" (Neue Zeitschrift für Musik, 1904)

sagt er: „Bachs Musik ist immer mehr oder weniger Majestät eigen. Sie baut sich stetig auf in breiten Terrassen, wie die assyrischen Urtempel der Menschheit." Schweitzer meint hierzu in seinem Bach-Buch: „Der Artikel Vianna da Mottas nimmt sich wie das Programm einer neuen Bach-Interpretation aus", und fährt fort: „Als zwei typische Vertreter dieser neuen Schule seien Busoni und Vianna da Motta genannt. Sie und diejenigen, die sich mit ihnen eins wissen, suchen die Klangwirkung der Bachschen Klavierwerke nicht in einer bunten und geistreichen Dynamik, auch nicht in dem gewaltsamen Herausarbeiten von Effekten, sondern darin, daß die natürliche, große Linie sich dem Hörer von selbst plastisch aufdrängt." Diese Worte Schweitzers könnte man als Motto über Vianna da Mottas Klavierspiel und seine Musikauffassung überhaupt setzen.

Ein so reicher Geist mußte sich natürlich auch gedrängt fühlen, selbst schöpferisch tätig zu sein. Und hier in seiner eigenen Musik hat Vianna da Motta die Stimmen seiner Heimat wieder laut werden lassen. In der portugiesischen Volksmusik fand er einen großen Schatz an unverbrauchtem Musikgut, das er in künstlerische Form gekleidet hat. Zahlreiche Klavierstücke haben seinen Namen als Komponist in alle Welt getragen, vor allem die Portugiesischen Szenen op. 9 und 10, fünf Portugiesische Rhapsodien, eine Ballade über portugiesische Melodien u. a. Durch ihren echten volkstümlichen Gehalt besitzt diese Musik ihren aufrichtigen Charakter; sie ist ungekünstelt bei aller großen Kunst, mit der Vianna da Motta die Lied- und Tanzmotive in pianistische Form bringt. Die Feinheit und Überlegenheit des Musikers offenbart sich in der Mannigfaltigkeit, die er den Motiven abzugewinnen weiß. Der Klaviersatz zeigt die vollendete Beherrschung und Ausnutzung des Klavierklanges im klassisch-romantischen Sinne. Seelenvolle Kantilenen, die das schwermütige portugiesische Empfinden widerspiegeln, wechseln mit schwungvollen, heiteren Tanzrhythmen. Aber Vianna da Motta ist an den Quellen der großen Meister zum Musiker geworden. Darum entdeckt er in seiner Musik stets die tiefen inneren Verbundenheiten der Thematik, die er in oft raffinierter Weise zum Ausdruck bringt. Außer den Klavierwerken hat Vianna da Motta auch eine Sinfonie, ein Chorwerk „Die Lusiaden" und ein Streichquartett geschrieben. Der Künstler, dem neben seiner Musik auch die Literatur, die Philosophie und die Wissenschaften Lebensnotwendigkeiten sind, der auf allen Gebieten des Geisteslebens zu Hause ist, besitzt jene geistige Überlegenheit, die allem, was er unternimmt, sogleich und von Anfang an eine ganz bestimmte Atmosphäre verleiht. Vianna da Motta redigierte auch Liszts Klavierwerke für die große Gesamtausgabe und hat mehrere für den Pedalflügel geschriebene Werke von Alkan für Klavier zu zwei Händen (Prières), zu vier Händen (Préludes) und für zwei Klaviere zu vier Händen (Benedictus) bearbeitet.

Nach seinem jahrzehntelangen Aufenthalt in Deutschland ging Vianna da Motta zwei Jahre, von 1915 bis 1917, als Nachfolger Stavenhagens an das Konservatorium in Genf, bis ihn sein Heimatland rief und er die Leitung des National-Konservatoriums in Lissabon übernahm. Früh schon war es Vianna da Motta vergönnt gewesen, anderen lehrend von seinem reichen Wissen und Können geben zu können. Dieser Künstler, dessen Wesen bei aller Liebenswürdigkeit der Formen von so eindringlichem Ernst ist, hat als

Lehrer und Vorbild einer ganzen Generation von jungen Talenten in Portugal den Weg gewiesen. Schüler von Vianna da Motta zu sein, ist in Portugal das höchste Diplom, das ein Musiker aufweisen kann.

Aber nicht nur als Lehrer hat Vianna da Motta in Portugal gewirkt. Er dirigierte auch zwei Jahre lang die Sonntäglichen Sinfoniekonzerte im Politeama. In der zweiten Spielzeit, 1919/20, führte er in 17 Konzerten 82 Werke von 45 Komponisten auf, darunter 15 zum ersten Male in Lissabon. Unter den ersten Aufführungen waren die Faust-Sinfonie von Liszt und der Mephisto-Walzer, die dritte Sinfonie, das d-Moll-Klavierkonzert und die Haydn-Variationen von Brahms. Auch das B-Dur-Klavierkonzert von Brahms ist von ihm zum ersten Male in Lissabon gespielt worden. 1928 veranstaltete er die erste vollständige Aufführung der „Années de Pélerinage" von Liszt. Besonders bemühte er sich auch um die Einführung der Kammermusik von Brahms in Portugal. Aber auf diesem schwierigen musikalischen Gebiet hat auch seine Persönlichkeit das portugiesische Publikum noch nicht gewinnen können. Um Lissabon Anschluß an das weitentwickelte Musikleben anderer europäischer Großstädte finden zu lassen, gründete Vianna da Motta vor 20 Jahren den ersten Konzertverein in der portugiesischen Hauptstadt mit dem Zweck, bedeutende ausländische Künstler in Portugal einzuführen und den allgemeinen Geschmack an guten Konzerten zu bilden. Dieser Verein hat bis heute 170 Konzerte veranstaltet und in hohem Maße dazu beigetragen, die Musikkultur in Lissabon zu heben. Das Beispiel Vianna da Mottas hat auch auf diesem Gebiete anregend gewirkt. Jedenfalls hat er durch seine immer bewiesene künstlerische Verbundenheit mit Deutschland der Verbreitung und Wirkung der deutschen Musik in Portugal außerordentliche Dienste geleistet.

Vianna da Motta gehört zu den Persönlichkeiten, denen ihr ausgesprochenes Talent schon von frühester Jugend an den Weg gewiesen hat. Die natürliche Leichtigkeit, mit der er sich schnell zum Pianisten von hohem Rang entwickelte, ließ ihm Zeit und Kraft, auch anderen Gebieten seine volle Aufmerksamkeit zu schenken und so schon in verhältnismäßig jungen Jahren jene innere Harmonie zu erreichen, die die beste Gewähr für eine stetige Entwicklung und Verfeinerung ist. Er hat immer ein offenes Herz für die neuen Bestrebungen in der Musik gehabt und ist selber stets für das Neue eingetreten, wenn es ihm als eine Bereicherung der Kunst erschien. Viele Namen sind durch ihn in Portugal zum ersten Male genannt worden.

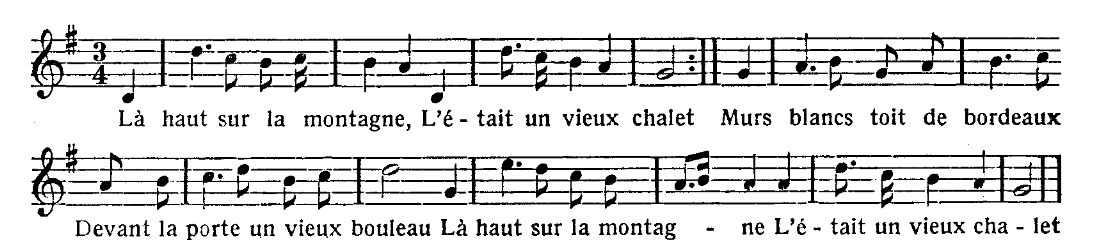
So kann José Vianna da Motta bei aller Arbeitskraft, die ihn auch heute noch beseelt, mit seinen 70 Jahren auf ein an Arbeit und Erfolgen reiches Leben zurückblicken, wie es in solcher Fülle nur wenigen beschieden ist.

Musikalisches Brauchtum in der Westschweiz

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

In vielen Gegenden der Schweiz hat sich ein Brauchtum aus alter Zeit lebendig erhalten, das in anderen Ländern schon längst verloren ist. Besonders gilt das von der Verbindung der Volksmusik mit Gebräuchen und Festen. Reich an solchem Brauchtum ist die Westschweiz. Zwar ist auch hier vieles verlorengegangen, aber manche Bräuche sind noch heute in Stadt und Land üblich. Der lebendige Ausdruck der Musik — seien es alte traditionelle Gesänge oder neue Kompositionen, die zum Volkslied geworden sind — in häuslichem und öffentlichem Brauchtum gibt dieser Musikpflege eine besondere Note. Was in anderen Ländern durch Vereinigungen und organisatorische Förderung zu erreichen gesucht wird, ist vielfach hier noch lebendig geblieben.

Durch A. Rossats u. a. wertvolle Volksliedsammlungen wurde ein wichtiger Zweig musikalischen Brauchtums der französischen Schweiz der Forschung zugänglich gemacht. Eigenes Liedgut, Lieder aus Frankreich, übernommene Gesänge, Übersetzungen und Umbildungen deutsch-schweizerischen Liedguts stehen neben Umformungen von Melodiengut aus der Kunstmusik. Die Kraft des Volkstums hat auch in der Gegenwart die Neuschöpfung dem traditionellen alten Volksliedgut gegenüber nicht zurücktreten lassen. Ein Lied wie „Le vieux chalet", in Text und Musik von J. Bovet (geb. 1879, ist zu einem der meist und überall gesungenen Volkslieder der neueren Zeit geworden.



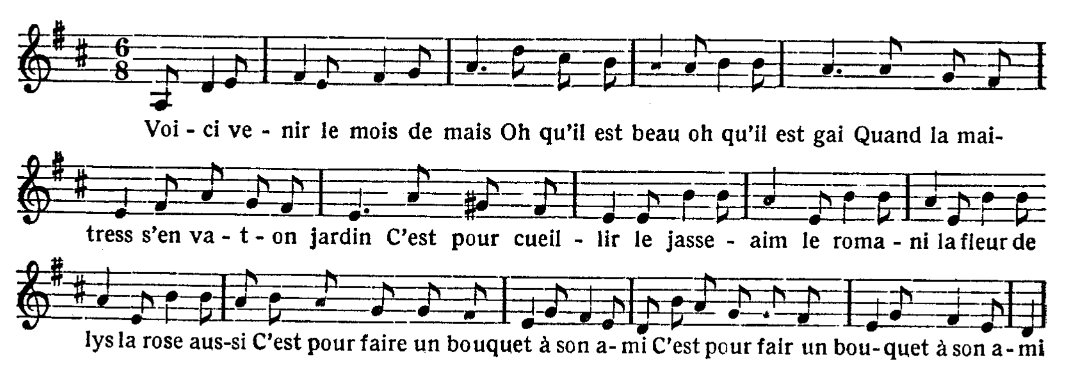
Solche Lieder sind nicht gemacht volkstümelnd, sondern ebenso echt aus dem Volkstum gestaltet, wie auch ihre Aufnahme im Volk spontan und echt ist. J. Dalcroze, G. Doret, J. Bovet haben durch ihre Bearbeitungen alten Volksliedgutes und vor allem durch ihre eigenen Schöpfungen der Erhaltung musikalischen Brauchtums und der Pflege des Volkslieds starken Auftrieb gegeben. Nicht im Rahmen einer musikalischen Volksliedbewegung ist ihr Werk und ihre praktische Arbeit geworden, sondern in ihrer eigenen Verwurzelung im Volk. Deshalb brauchten sie keine volkstümelnden Töne suchen, sie hatten den Ausdruck musikalischer Volkssprache in sich, deshalb mußten auch keine Vereine, Schulen und Organisationen für Verbreitung solchen Liedguts sorgen, es faßte von selbst überall Fuß, weil diese Musik der ursprüngliche Ausdruck des Volkes ist.

Wenn auch der französischsprachige Volksteil der Schweiz nicht die Vielheit des landschaftlich abgegrenzten sprachlichen Ausdrucks in gleicher Weise wie der Deutschschweizer beibehalten hat, sondern wenigstens in der Gesellschaft und im allgemeinen Gebrauch seine Dialekte dem Gemeinfranzösischen geopfert hat, so ist die Eigenart seiner Musikempfindung doch lebendig geblieben. Unterschiede von Walliser, Waadtländer, Genfer, Neuenburger und Freiburger Temperament im Liedgut und Liedvortrag sind ebenso zu beobachten wie im deutschen Sprachgebiet der Eidgenossenschaft. Zu deutsch-schweizerischer Musikauffassung, wie sie aus dem deutschen Volksliedgut der Schweiz spricht, steht diese Haltung in stammlich bedingtem Gegensatz. Daher ist mit bloßer Übersetzung deutscher Volkslieder wenig für einen Ausgleich des Liedguts getan. Die melodische und rhythmische Auffassung ist unterschiedlich, am wichtigsten aber ist das andere Worttonverhältnis, die grundlegend andere Auffassung der Worttonverbindung. Feinsinnige „Adaptionen", wie sie J. Bovet geschaffen hat, haben manche Brücke geschlagen.

Seit alters ist die musikalisch-dramatische Kunst ein wesentlicher Zweig musikalischen Brauchtums in der Westschweiz. Kaum ein größeres Fest vergeht, ohne daß nicht ein eigens dazu geschriebenes Festspiel zur Aufführung kommt. Im Mittelalter waren die liturgischen Spiele, von denen sich besonders das Passionsspiel und Drei-

Königsspiel bis in das ausgehende 18. Jahrhundert erhalten haben, die wichtigsten Träger dieser musikalisch-dramatischen Kunst, die als Volkskunst auch mit weltlichen Stoffen bald Entwicklung fanden. Bei Fürstenempfängen u. ä. wurden solche musikalisch-dramatische Festspiele im 15. und 16. Jahrhundert überall aufgeführt; so kam zur Feier der Beendigung der Burgunderkriege 1478 in Freiburg ein Festspiel zur Aufführung. Die in unsere Zeit fortgeführte Tradition des Festspiels verbindet altes Volkslied mit neuer volkstümlicher Musik. Manches Lied aus diesen Festspielen wird heute ebenso allgemein gesungen wie das schon in früheren Jahrhunderten der Fall war. Die Vorliebe des Volkes für solche Festspiele ist allgemein; im Gegensatz zu Festspielversuchen an anderen Orten liegt bei den meisten dieser Spiele keine künstliche Mache im Dienste moderner Verkehrswerbung vor, sondern eine im Volkstum verwurzelte Liebe zu solchen Spielen, die zwischen revuemäßigen Bildern, dramatischen Aufzügen, Tänzen, instrumentalen und vokalen Stücken abwechseln. G. Dorets „Winzerfest" und J. Bovets Festspiel zum eidgenössischen Schützenfest 1934 „Mon Pays" waren die größten Erfolge solcher in Handlung, Wort und Musik heimatverwurzelter Volkskunst in neuerer Zeit. Es ist eine Kunst, die jeder L'art-pour-l'art-Einstellung fernsteht und bei großen und kleinen Anlässen in alten und neuen Formen im Volksspiel durchbricht, ebenso wie das vor Jahrhunderten der Fall war. Volksmusik, Volksbrauch und Volkstanz verbinden sich hier zu zwangloser Gesamtgestaltung. Neben der Neuschöpfung ist die hier vielfach gegebene Wiederbelebung alten Volksgutes in Wort und Musik von großer Bedeutung für das gesamte Musikgut. Aber nicht nur solche große musikalisch-dramatische Festspiele zeigen, wie diese Kunst im Volk verwurzelt ist, sondern auch die Ausgestaltung der geistlichen und weltlichen Feste im Laufe des Jahres. Manches alte kirchliche Brauchtum hat selbst in reformierten Gegenden die Reformation nicht vernichtet. Volksbräuche haben sich bei kirchlichen Festfeiern vom Berner Jura über das Gebiet um den Neuenburger See bis in das Greyerzer Land und das Wallis erhalten und bilden volkstümliche Ergänzung und Ausdeutung der kirchlichen Feier. So, wenn in dem kleinen Städtchen Estavayer-le-Lac am Neuenburger See um Mitternacht Karsamstag/Ostersonntag sich die Gemeinde vor der Kirche versammelt, um Mitternacht die Fackel entzündet und alte Gesänge mit vielen Strophen singt. Diese Gesänge sind zersungene liturgische Weisen, die hier in Estavayer-le-Lac sogar noch den lateinischen Text, trotz der vielen Strophen, bewahrt haben. In Cheyres hat sich der gleiche Brauch erhalten, doch werden hier französische Gesänge gesungen. Auch im Greyerzer Land haben sich an manchen Orten noch Reste von solchen Osterbräuchen erhalten, bei denen Lied und Musik eine bedeutende Rolle spielen.

Einzelne Feste wie S.-Katharina-Fest (25. November) und S.-Niklaus-Fest (6. Dezember) haben altes Brauchtum bewahrt, das ortsgebundene Sonderlieder lebendig erhält. So ist in der Broye üblich, daß am Vorabend des Katharina-Festes die Mädchen unter Absingen eines alten Katharina-Lieds von Haus zu Haus ziehen, ebenso singen die Knaben am Vorabend des S.-Niklaus-Festes alte Weisen. Neben solchen an kirchliche Feste gebundenen Volksbräuchen stehen noch Bruderschaftsfeste u. ä., wo weltliches Brauchtum im Laufe der Zeiten kirchliches zurückgedrängt hat, ebenso das weltliche Brauchtum, das von kirchlichen Festen ausgegangen ist oder in seinen Grundlagen auf vorchristliches Brauchtum zurückgeht. Hierher gehört das Maisingen (maïentses), das zum Kinderfest geworden ist. Unter Absingen von Frühlingsliedern ziehen die Kinder von Haus zu Haus. Ist heute das Liedgut dieses Maisingens mit Schulliedern und Schlagern vermischt, so war es noch vor einigen Jahrzehnten stärker auf ortsgebundene Sonderlieder eingestellt, die sich zum Teil noch erhalten haben wie



Ebenso hat die alte Feier der „Brandons" mit dem Abbrennen der Feuer eigenes Liedgut entwickelt. Besondere Lieder und Tänze hat das Fest der „Bénichon" (Kirchweih) in der Broye geschaffen, das bis heute viele Züge eigenen Volkstums erhalten hat. Die Tanzlust findet an diesem Fest, ebenso wie einstens an dem folgenden Fest „Recrotzon" große Möglichkeiten. Die Rondes und Coraules haben alte Texte und Melodien erhalten, die zum Teil für bestimmte Feste vorgesehen waren und ursprünglich nur bei diesen gesungen und getanzt wurden.

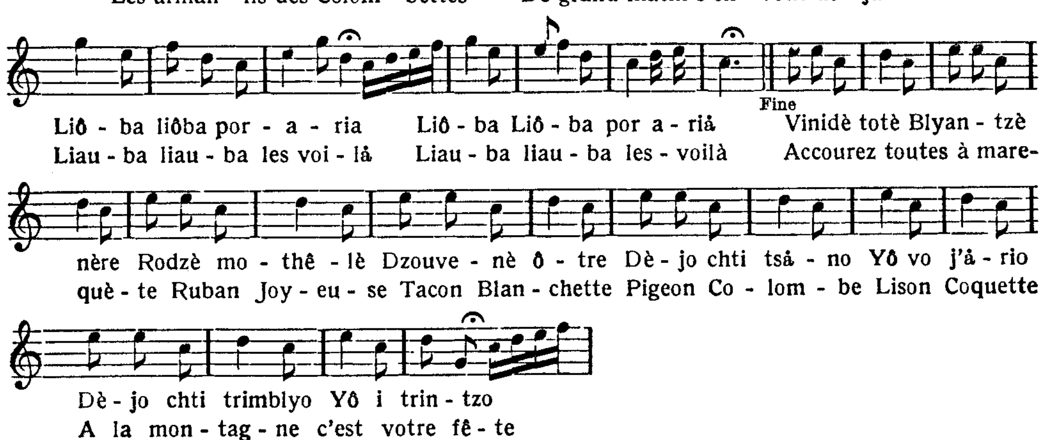
Reich an altem Brauchtum sind auch die Alpfeste, Almauf- und -abtrieb u. ä. Das Alphorn, früher sehr verbreitet, wird heute leider nur mehr wenig gespielt. Die Kuhreihen aber haben in den verschiedenen Gegenden und Fassungen ihren alten Reiz bewahrt. Der Greyerzer Ranz des vaches ist bis heute das bekannteste und verbreitetste Musikdenkmal der Westschweiz geblieben.

Melodiefassung aus Recueil de Ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse 1826.



(Greyerzer Mundart)

Lè j'ar - malyi di Colonbè - tè Dè bon matin chè chon lèvå
Les armail - lis des Colom - bettes De grand matin s'en - vout dé - jà



Von der „rhythmischen" zur „musischen Erziehung"

Von Gertrud Zimmermann, Berlin

Die nachstehenden Ausführungen sollen zur Klarstellung des musikalischen Fach- und Ausbildungsgebietes der „Rhythmischen Erziehung" beitragen, die noch immer vielfach mit der sogenannten „Rhythmischen Gymnastik" verwechselt wird, obwohl sie sich von dieser grundsätzlich unterscheidet, da sie von der Musik ausgeht und in der Musik ihr Ziel sieht und sich des Körpers dabei nur als Hilfs- und Erziehungsmittel bedient. Ausbildungseinrichtungen für Rhythmische Erziehung bestehen schon seit nahezu zehn Jahren u. a. an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, wo Mitte März auch wieder eine Aufnahmeprüfung stattfindet.

Die Schriftleitung.

Am Anfang unseres Jahrhunderts brach sich schon einmal in starkem Maße der Gedanke Bahn, die rhythmische Erziehung zur Grundlage der musischen Erziehung zu machen. Der Gedanke, der für die Gegenwart und die Zukunft unserer musischen Kultur von großer Bedeutung ist, soll nun aus seiner Zurückgezogenheit wieder hervorgeholt werden. Die wirtschaftlich und politisch unruhigen Zeiten, die wir durchmachen mußten, waren nicht dazu angetan, die rhythmische Erziehung breiteren

Schichten zugängig zu machen, so war sie darauf angewiesen, sich in der Stille weiterzuentwickeln. Wir sehen jetzt, wo wir den Gedanken der rhythmischen Erziehung wieder ans Licht der Öffentlichkeit holen, wie er durch die ständige Zusammenarbeit von Musikern und Leibeserziehern inzwischen gewachsen und gereift ist und daß wir ihn in seiner neuen Form als einen wesentlichen Bestandteil beim Neuaufbau unserer Kultur begrüßen können. Die rhythmische Erziehungsweise, wie sie heute vor uns steht, ist durch die Wünsche und Erkenntnisse sowohl von der musikalischen als auch von der leibeserzieherischen Seite her zu einem in sich geschlossenen Ganzen verschmolzen.

Sie nimmt ihren Ausgang von den naturgegebenen rhythmischen Impulsen, die jedem Menschen eigen sind und die sich gleich stark in der Bewegung und in der Tongebung kundtun, soweit der Verstand noch nicht hemmend eingreift. Sie führt durch Freilegung dieser Impulse zur Erneuerung sowohl der Bewegungs- als auch der Musikkultur. Anfänglich entwickelten sich beide Zweige noch getrennt. Die Musiker stellten selbstverständlich die Musikausübung in den Vordergrund und nahmen die Bewegung des Leibes nur als Mittel zur Verlebendigung und Darstellung der traditionellen musikalischen Formen, ohne schon die „körperrhythmischen" Gesetze zu kennen. Die Leibeserzieher aber fanden in der schon bestehenden Musik eine Hilfe, den verkümmerten, durch Überzüchtung der Verstandeskräfte gebundenen Körperrhythmus wieder zum Fließen zu bringen. Beide Versuche, aus der richtigen Erkenntnis des unlöslichen Zusammenhangs zwischen Musik und Bewegung entstanden, gingen anfangs noch Irrwege. Das Ziel hatten die genialen Schöpfer der rhythmischen und gymnastischen Erziehung wohl intuitiv erkannt: den rhythmisch gelösten Menschen! Die sinnvollen Wege aber zu diesem Ziel konnten nur durch ständiges Fortschreiten an Hand praktischer Erfahrungen erobert werden. Nicht das übertriebene Geistestraining, das die nervliche Reaktionsfähigkeit und die Unabhängigkeit der verschiedenen Muskelgruppen untereinander bis zur Virtuosität steigerte; nicht das festumrissene System verschiedener Posen und Bewegungsabläufe, das anfangs noch die „rhythmische Gymnastik" beherrschte, brachte den ohnehin schon in seinen Verstandeskräften überbildeten Menschen dem ursprünglichen rhythmischen Erlebnis wieder nahe. Ebensowenig vermochte die ständige Unterstreichung der von der Antike entliehenen Bewegungen durch klassische Musik Körpersinn und -rhythmus wieder zu erwecken. Beide Entwicklungsphasen waren jedoch nötig, um allmählich durch Abbau alles Körper- und Wesensfremden, das nur von außen an den Menschen herangebracht worden war, zum gemeinsamen rhythmischen Lebensquell vorzudringen. Man sah, daß der Ausgangspunkt für die gymnastische und ebenso für die musik-rhythmische Erziehung der gleiche sein mußte und daß erst in einem späteren Entwicklungsstadium die rhythmische Gelöstheit im Menschen sich mehr zur bewegungsmäßigen oder zur musikalischen Seite hin auswirken konnte. Man sah ferner, daß ein so lebendiges Material, wie es die Bewegung und die musikalische Äußerung darstellt, niemals die Starrheit eines „Systems" vertragen würde und daß dem wandelbaren, strömenden Rhythmus in der Lehrweise stets Rechnung getragen werden mußte. Der Gegenwartsbegriff der rhythmischen Erziehung nun ist ganz klar und einfach geworden, viel unkomplizierter, als er es in seinen Anfängen war. Er scheint „selbstverständlich" wie alle naturhaften Dinge und basiert auf dem Wissen vom Wesen der Bewegung. „Bewegung" bedeutet uns heute: Äußerung des Lebens überhaupt. Sie dient nicht nur praktischen Zwecken, sie ist Ausdruck der Persönlichkeit und, soweit sie sich nicht schon von ihrem rhythmischen Ursprung entfernt hat, Mittel für jede schöpferische Arbeit. Ihr ungehemmter Ablauf ist darum Voraussetzung für jede zweckmäßige und künstlerische Tätigkeit des Menschen, ihre Fesselung durch Hemmungen verschiedener Art aber gleichbedeutend mit Störung oder Entartung der Lebensäußerungen. Ob diese Hemmung nun aus weltanschaulichen Gründen entstanden ist (durch Verleugnung des Körpers und Überzüchtung des Seelischen im Mittelalter z. B.); ob die Überentwicklung der Verstandeskräfte in der Gesamterziehung die leiblich-seelisch-geistige Einheit des Menschen gestört hat; ob technische Errungenschaften und die Folgen der Zivilisation die natürlichen Lebens- und Entwicklungsbedingungen des Leibes verändern und einer Mechanisierung unserer Lebensweise Vorschub leisten: die Folge ist unweigerlich eine Brechung der lebendigen rhythmischen Bewegung und damit eine Störung der kulturellen Entwicklung auf allen Gebieten. —

Wie weit wir uns von der rhythmischen Bewegtheit des Leibes entfernt hatten, sehen wir an den vielen Um- und Irrwegen, die begangen werden mußten, um zum Erkennen der rhythmischen Lebensvorgänge zu gelangen; wie weit wir aber noch heute von der praktischen Verwirklichung der gewonnenen Erkenntnisse entfernt sind, weiß jeder, dessen Blick nicht durch Gewohnheit getrübt ist. Unrhythmisch ist unser Gehen, unser Atmen, unser Sprechen; unrhythmisch sind unsere Gebärden, sind unsere Äußerungen sowohl im Alltagsleben als auch in der Festgestaltung. Selbstverständlich macht sich das Fehlen rhyth-

mischer Bewegtheit am stärksten in der „musischen Erziehung" geltend. Unter „musischer Erziehung" verstehen wir das Hinführen kunstliebender Menschen zur Beschäftigung mit Musik, Tanz, Dichtung und darstellender Kunst, sei es als Liebhaberei oder als Beruf. Eine solche Erziehung ist für unser Leben so unumgänglich nötig, als es die Sonn- und Festtage für den Daseinsverlauf sind. Wir brauchen nun mal, auch aus „rhythmischen" Gründen, einen Ausgleich zu den praktischen Anforderungen des Lebens.

Es hat Zeiten gegeben, in denen die „musische Erziehung" im Mittelpunkt der Gesamterziehung stand und in denen die „seelische Bereitschaft" für das Leben das Wichtigste war. Später trat dann die höfisch-musische Erziehung, gerade für die Männer, gleichberechtigt neben die Wehrhaftmachung; aber es gab auch Jahrhunderte (und ihre Auswirkungen spüren wir noch heute), wo die unumschränkte Herrschaft des „Wissens" einsetzte und alles „Musische" verdrängte. Wir müssen in der Gegenwart dem „Musischen" seinen Platz erst wieder erobern, denn wir haben erkannt, daß eine künstlerische Allgemeinerziehung die Voraussetzung ist für den Aufbau einer neuen, artgemäßen Kultur. Es wäre eine völlige Verkennung der kulturhemmenden Ursachen, wenn man bei diesem Neuaufbau nicht mit der Fortträumung dieser Hemmungen, d. h. mit dem Freilegen der rhythmischen Impulse, begönne, aus denen Bewegung als alltägliche und festliche Lebensäußerung organisch entspringen würde. Nicht nur zum Kulturschaffen, nein auch zum Aufnehmen schon bestehenden Kulturgutes gehört rhythmische Aufgeschlossenheit. Jedes Kunstwerk, welcher Gattung es auch angehört, ist aus lebendiger innerer oder äußerer Bewegtheit entstanden und kann nur durch entsprechende innere Bewegtheit aufgenommen werden. Es ist also für einen kulturellen Aufschwung nötig, sowohl die Eindrucks- als auch die Ausdrucksfähigkeit im Menschen zu entfalten und zu steigern.

Einen Ausgleich für die übertriebene Wertschätzung der Verstandeskräfte in der Pädagogik haben wir schon im ungeheuren Anwachsen des Interesses für Leibesübungen zu verzeichnen. Damit allein ist es aber nicht getan. Wir müssen jetzt unsere Hauptaufgabe darin sehen, neben der Bildung der leiblichen und der geistigen Kräfte, oder besser noch: in enger Gemeinschaft mit ihnen, ein Lebendigmachen der seelischen Fähigkeiten zu erreichen, um durch harmonische Ausbildung der drei in ihm wirksamen Teilkräfte, den Idealbegriff, den wir heute wieder, der Antike ähnlich, vom „Menschen" haben, zu verwirklichen.

Als Mittel zu dieser Verwirklichung ist uns die menschliche Bewegung gegeben, nicht die Bewegung als „Fertigkeit", sondern Bewegung als menschliche Lebensäußerung. Sie allein ist das Organ, durch das wir die seelische Eindrucks- und Ausdrucksfähigkeit beeinflussen können. Eine rhythmische Bewegungserziehung führt in ungebrochener Linie, ausgehend vom Naturgegebenen, über die Aufschließung der latenten leiblichen, seelischen und geistigen Kräfte zur freien Entfaltung dieser Kräfte in werktätigen, geistigen oder künstlerischen Berufen. Sie bildet die Grundlage für jede andere Erziehungsform; für die Zweckformen des Turnens und des Sportes so gut als für die Geistesschulung oder für die spätere Berufserziehung, besonders natürlich für deren künstlerische Zweige.

Die gymnastisch-rhythmische Erziehung ist kein festumrissenes System von Übungen; sie ist nicht die Schöpfung eines einzelnen Fanatikers, sie ist nichts als die Summe der Erfahrungen der Leibes- und Musikerzieher, die im „Leib" mehr als nur Skelett und Muskeln sahen und denen einzig darum zu tun war, die natürliche, d. h. organisch-rhythmisch verlaufende Bewegung unter dem Wust von Hemmungen wieder herauszugraben und menschenwürdig zu gestalten. Eine solche Bewegungserziehung ist die Elementarerziehung überhaupt. Die besonderen Aufgaben nun, die der rhythmischen Bewegungserziehung als Vorbereitung für die musische Erziehung zufallen und die uns hier besonders beschäftigen sollen, sehen wir in der Aufhebung des Zwiespalts zwischen Empfinden und Gestalten. Dieser Zwiespalt stellt sich immer dort ein, wo die rhythmische Wesenseinheit des Menschen gestört ist, und das ist bei allen Durchschnittsmenschen irgendwie der Fall. Diese Störung äußert sich praktisch in verschiedener Weise: z. B. wird die jeweilige Technik gut beherrscht, alle Fertigkeiten werden leicht erworben, aber die Ausdrucksfähigkeit des Menschen ist zu schwach oder zu spät entwickelt worden und vermag die Technik nicht zu beleben (seelische Hemmung); oder: ein starkes Empfinden, innere Lebendigkeit und der Wunsch, sich mitzuteilen scheitern an den körperlichen, oft auch geistigen Störungen, die sich dem Beherrschen des Stofflichen entgegenstellen (körperlich-nervliche Hemmungen); und die dritte Störung, die uns seltener begegnet: gute körperliche Eignung und starke Ausdruckskraft liegen im Kampf mit einer Undiszipliniertheit des Geistes, mit der Unfähigkeit, zu formen und den Ausdruck zu zügeln (geistige Gehemmtheit).

Um den Zwiespalt zwischen Empfinden und Gestalten auszugleichen, beginnt die rhythmische Erziehung mit der Herstellung der fehlenden Kräfteeinheit; durch Aufheben von Überspannungen aller Art einerseits, durch Entwickeln geistiger Ge-

ordnetheit anderseits. Vor allem ist es ihr aber von Anfang an darum zu tun, den natürlichen Ausdruck der Bewegungen herauszuschälen. Die Stärke und Echtheit jedes künstlerischen Ausdrucks ist ja stets an Bewegung gebunden, sei es nun an die innere Bewegung des Atems beim Gesang; an die großen Körpergesten beim Tanz und in der darstellenden Kunst oder an die im Ausmaß kleinen, aber auf den selben Bewegungsgesetzen basierenden Teilbewegungen beim Instrumentenspiel.

Der Übergang von der elementaren körperlich-rhythmischen Erziehung zu allen Zweigen der musischen Erziehung wird uns aus dem Vorangegangenen schon klar sein. Die körperlich-rhythmische Erziehung schafft die Vorbedingungen durch Entwicklung eines organisch richtigen rhythmischen Bewegungsablaufs, der gleichbedeutend ist mit einem Bereitsein der seelisch-geistigen Kräfte. Ihr Erziehungsweg gleicht einem Kreislauf, der, vom naturhaften Ursprung von Bewegung und Ton ausgehend, ins Bewußtsein erhoben wird und wieder in das unterbewußte rhythmische Erleben zurückmündet. Der freien Auswirkung des rhythmischen Menschen steht nun nichts mehr im Wege. Ihm wird künstlerische Betätigung irgendwelcher Art Bedürfnis sein.

Wenn wir uns nun die Nutzanwendung einer körperlich-rhythmischen Vorbereitung besonders in der M u s i k erziehung vorstellen, so müssen wir uns erst einmal zu der Ansicht bekennen, daß das Instrument (Stimme, Klavier, Geige usw.) nur Mittel ist, um das eigene musikalische Erlebnis durch Stärke des Ausdrucks anderen Menschen mitzuteilen und daß darum die Weckung der „Musikalität" das Ursprünglich-Vordringliche, die Beherrschung des Instrumentes das Zusätzliche sein muß. Wir müssen uns weiter zu der Ansicht bekennen, daß es keinen von Natur aus „unrhythmischen" oder „unmusikalischen" Menschen gibt. Es gibt nur Menschen, bei denen die „abbauende" Vorbereitungsarbeit mehr Zeit in Anspruch nimmt, weil ihre Hemmungen größer und die rhythmischen Impulse verhärteter sind. Wesentlich für die allgemeine Musikerziehung ist nur, daß „Fertigkeiten" am Instrument nach Möglichkeit erst erworben werden, wenn die rhythmische Gelöstheit bereits hergestellt ist, wenn der Mensch schon „musikalisch" ist, d. h. ausgestattet mit rhythmischem Empfinden, der Fähigkeit zu hören und zu behalten, ja selbst schon mit bescheidener rhythmisch-melodischer Phantasie und gesundem Formgefühl.

Es ist die Aufgabe der rhythmischen Erziehung im Dienste der Musikerziehung, diese innere Musikalität herzustellen und darüber hinaus durch das Bewegungserlebnis dem Schüler auch die musikrhythmischen Elemente nahezubringen. Wieviel leichter ist es zum Beispiel, die dynamischen Veränderungen in der Musik zu hören und darzustellen, wenn das Gefühl für die verschiedenen Spannungsgrade im Körper schon vorhanden ist; wieviel leichter werden alle rhythmischen Möglichkeiten, die verschiedenen Taktarten, Notenwerte und Pausenlängen erfaßt, wenn sie nicht allein durch den Verstand, sondern durch die rhythmische Bewegtheit des ganzen Körpers aufgenommen werden.

Aus dem natürlichen Fluß des Atemrhythmus ergeben sich bald eigene kleine Melodien und aus der Bewegungsfreudigkeit des Körpers rhythmische Motive. Musik und Bewegung werden auf dem Bewußtseinswege wieder so miteinander verschmolzen, wie sie es auch an ihrem Ursprung waren. — Es leuchtet ein, daß auch das Notenlernen, wie jede Musiktheorie überhaupt, unendlich erleichtert wird, nachdem der Schüler schon musikalische Eindrücke aller Art in sich gesammelt hat und daß die Voraussetzungen für die Instrumentaltechnik ja schon zum großen Teil durch die Bewegungsvorbereitung geschaffen worden sind. Der organisch richtige rhythmische Bewegungsablauf, mit dem äußerste Sparsamkeit im Kräfteverbrauch verbunden ist, braucht nur dem jeweiligen Instrument angepaßt zu werden, ob es sich nun um die eigene Stimme, um Klavier oder sonstige Instrumente handelt. Die Nutzanwendung der rhythmischen Erziehung, wie wir sie innerhalb der Musikausbildung dargelegt haben, läßt sich auch auf jeden anderen Zweig der musischen Erziehung übertragen. Für den Tanz, der als Instrument ja den eigenen Körper hat, in enger Verbindung mit Raum und Musik, ist rhythmische Erziehung eine Selbstverständlichkeit. Daß aber die Einheit von Atem und Bewegung und Musik und Bewegung gößten Einfluß haben kann auf Sprech-, Gesangs- und darstellende Kunst, besonders auf die Operndarstellung, ist nach dem Vorangegangenen auch ohne weiteres einzusehen.

Praktisch ergibt sich in der Gegenwart nun die Notwendigkeit, die rhythmische Erziehung als Elementarfach überall dort einzubauen, wo eine kulturelle Volkserziehung angestrebt wird. Gerade die Breitenarbeit in der Laienpraxis verlangt ein sorgfältiges Hinführen zur inneren musischen Einstellung, wenn wir aus einem oberflächlichen Dilettantismus zur echten Kunstliebhaberei kommen wollen. Eine solche volkserzieherische Arbeit wird sich noch nicht so schnell durchsetzen lassen, wie wir es wünschen möchten, denn sie erfordert eine Umstellung auch in der Ausbildung der Lehrkräfte. Solange wir aber die rhythmische Erziehung noch

nicht als Elementarfach bereits im Kinderunterricht finden, solange sie nicht unsere gesamten Erziehungsformen durchdrungen hat, solange müssen die künstlerischen Ausbildungsanstalten die Verpflichtung auf sich nehmen, diese vorbereitende Arbeit in weitgehendstem Maße nachzuholen und mit dem eigentlichen Fachunterricht aufs engste zu verbinden. Ist aber erst das allgemeine Interesse für die rhythmische Arbeit wach geworden, so werden unsere jungen Lehrkräfte auf diesem Gebiete ein weites und dankbares Feld für ihre volkserzieherische Mission finden.

Wann kommt eine neue Festlegung des Stimmtons?

Von Kurt Schlenger, Königsberg i. Pr.

Im Jahre 1885 wurde auf der internationalen Stimmtonkonferenz zu Wien der Kammerton a^1 mit 435 Doppelschwingungen bzw. 870 einfachen Schwingungen in der Sekunde als allgemeingültig anerkannt, nachdem die Daten bereits 1858 durch die Pariser Akademie festgelegt worden waren. Diese Tat bedeutete zweifellos ein Ende des Durcheinanders auf dem Gebiete des Stimmtons. Im allgemeinen lag der Stimmton vorher höher; so entsprach der Stimmton der Stadtpfeifer im 16. bis 18. Jahrhundert, der sogenannte Kornetton, ungefähr unserem cis^2, während der Chorton der Zeit Joh. Seb. Bachs etwa unserem c^2 gleichkam[1]).

Die Praxis zeigt bereits ganz klar, daß **der Kammerton a^1 mit 870 einfachen Schwingungen in der Sekunde für die Musikausübung der heutigen Zeit nicht mehr gilt.** Es sind also erst fünfzig Jahre vergangen und schon erweist es sich als notwendig, einen neuen Kammerton festzusetzen. Wo die Ursachen für das ständige Höhertreiben des Kammertons liegen, ist nicht ganz eindeutig zu klären. In Wiener Musikerkreisen hörte der Verfasser die Äußerung, daß zu Beginn unseres Jahrhunderts auf Wunsch der Geiger in der Wiener Staatsoper bzw. bei den Wiener Philharmonikern der Kammerton allmählich höhergetrieben wurde, um der dreigestrichenen Oktave auf der E-Saite mehr Glanz zu verleihen. Nun ist nicht von der Hand zu weisen, daß eine gute Tragfähigkeit der Geigen durch das verstärkte Auftreten von hohen Teiltongebieten bei 3000—4000 Schwingungen pro Sekunde (um das viergestrichene c herum) bedingt wird[2]), und je höher der Stimmton ist, desto eher wird dieses Teiltongebiet erreicht sein. Eine andere Ursache für das Höhertreiben kann wohl in folgender Richtung angenommen werden: Man hat das a^1 mit 870 Schwingungen pro Sekunde erst gar nicht überall angenommen und die vor 1885 z. T. angewendete hohe Stimmung beibehalten. So scheint es jedenfalls in England gewesen zu sein, denn die heutige Stimmung in englischen Orchestern entspricht einem a^1 mit 890—894 Schwingungen, und Flöten der englischen Instrumentenbauer Rudall-Carte aus der Zeit um 1900 haben ebendieselbe hohe Stimmung. Demnach hat man in England den international festgelegten Kammerton in der Praxis nicht benutzt.

Heute nun ist das Hin und Her in der Stimmtonfrage so groß, daß eine möglichst baldige einheitliche Festlegung wünschenswert ist. Ein einziges Beispiel wird die Nachteile des gegenwärtigen Zustandes genügend aufzeigen: Im Königsberger Rundfunk stimmt das große Orchester im eingespielten Zustand auf 888—890 Schwingungen, die Unterhaltungskapelle muß aber mit Rücksicht auf Saxophone und Akkordeon auf 878 Schwingungen im kalten Zustand einstimmen. Da aber Instrumente wie z. B. Celesta, Orgel, Harmonium, Flügel usw. von allen Orchestern bzw. Kapellen gemeinsam benutzt werden, so ergibt sich oft die Notwendigkeit, irgendwelche Werke, die mit diesen Instrumenten besetzt sind, abzusetzen. Kommen nun aber noch Solisten oder Orchestermitglieder aus anderen Städten bzw. Orchestern, so werden die Schwierigkeiten immer vielfältiger. Es ist ohnehin schon eine Seltenheit, daß ein Bläserkörper innerhalb des Orchesters einwandfrei stimmt, das Durcheinander auf dem Gebiete des Stimmtons vergrößert die Schwierigkeiten nur noch. Innerhalb Deutschlands zeigt sich einerseits das Bestreben, möglichst den Kammerton mit 870 einfachen Schwingungen pro Sekunde beizubehalten wie etwa im Berliner Philharmonischen Orchester. Anderseits bekennt man sich vor allem bei den Rundfunkorchestern zu der

[1]) Vgl. dazu E. Ellis: History of Musical Pitch, Auszug in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. 1888.

[2]) F. Trendelenburg: Klänge und Geräusche, S. 102. Berlin 1935.

sogenannten hohen Stimmung mit 886—888 einfachen Schwingungen im kalten und etwa 890 bis 892 einfachen Schwingungen im warmen Zustand. Gegenüber dieser hohen Stimmung pflegen nun wieder die Klavierstimmer die Hausinstrumente auf 870 einfache Schwingungen zu stimmen, wenn nicht eine höhere Stimmung gewünscht wird.

Italien hat diesem Durcheinander ein energisches Halt durch ein Gesetzdekret vom 17. Dezember 1936 geboten[3]). Darin ist festgelegt, daß die Einheitsstimmgabel bei einer Zimmertemperatur von 15° Celsius 870 einfache Schwingungen in der Sekunde vollführt; alle Schlag-, Blasinstrumente usw. sind danach zu bauen. Der Artikel 3 des Dekrets lautet: „Jede Ermächtigung und Bewilligung von Subventionen seitens des Staats oder öffentlicher Körperschaften zur Veranstaltung von Opern- oder Konzertaufführungen und zur Bildung von Chor-, Orchester- oder Musikkapellenverbänden ist ebenfalls an die Befolgung der vorstehenden Bestimmungen gebunden." Ein Abweichen von der Normalstimmung wird mit Geldstrafen belegt und zur Umstellung ein Jahr Frist gesetzt. Daß eine solche eindeutige Bestimmung der Musikausübung nur zum Vorteil gereicht, beweist die fast unglaublich erscheinende saubere Stimmung der Bläser im Orchester der Mailänder Scala oder im Augusteum-Orchester.

In Amerika sendet ein Rundfunksender täglich zweimal den Stimmton mit 440 Hz bzw. 880 einfachen Schwingungen[4]). Auf diese Weise ist wenig-Stimmton einzustimmen.

Restlos befriedigen können allerdings die italienische und amerikanische Lösung insofern nicht, als einerseits die allgemeine Praxis den Stimmton a¹ mit 435 Doppel- bzw. 870 einfachen Schwingungen ablehnt, anderseits ein neuer Stimmton noch gar nicht international festgelegt ist. Seitens der Akustiker sind Bestrebungen vorhanden, einen neuen, international gültigen Stimmton festzulegen[5]), voraussichtlich wird er 880 einfache Schwingungen in der Sekunde betragen. Für das Orchester im eingespielten Zustand würde die Norm 884 einfache Schwingungen sein.

Wann jedoch diese Festlegung erfolgen und wie die Musikausübung darauf antworten wird, läßt sich im Augenblick noch nicht sagen, jedenfalls ist eine vorbereitende Besprechung der Stimmtonfragen für Juli 1938 in Berlin vorgesehen[6]). Eins scheint jedoch schon heute festzustehen: Selbst unter der Voraussetzung, daß ein internationaler Stimmton festgesetzt wird, dürfte der Stimmton, wie es die Erfahrung zeigt, in der Musikausübung weiter nach Belieben variiert werden, denn freiwillig gehen die einzelnen Orchester kaum von „ihrer" Stimmung ab, die sie mit Mühe und Not aufgebaut haben, es sei denn, daß im Anschluß an die internationale Festlegung in den einzelnen Ländern ein gesetzliches Dekret nach dem Vorbild Italiens Gewähr für die Innehaltung des Stimmtons bietet.

★

Nachwort der Schriftleitung:

Unmittelbar vor Redaktionsschluß erhalten wir vom Präsidenten der Physikalisch-Technischen Reichsanstalt den Wortlaut der **Bekanntmachung über die Regelung der Stimmtonfrage** im deutschen Hoheitsgebiet. (Reichs- und Preußischer Staatsanzeiger 1938 Nr. 37 S. 1.) Es heißt darin: Im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer, der Staatlichen Hochschule für Musik, der Reichsrundfunkkammer, der Reichsrundfunk-Gesellschaft, verschiedenen musikwissenschaftlichen Staatsinstituten, der „Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer-Musikinstrumentengewerbe" und dem deutschen Normenausschuß empfiehlt die Physikalisch-Technische Reichsanstalt, Berlin-Charlottenburg:

Bei allen öffentlichen Musikdarbietungen im deutschen Hoheitsgebiet und bei dem Bau von Musikinstrumenten ist das auf der Wiener Stimmtonkonferenz im Jahre 1885 als Normstimmton a¹ mit 435 ganzen Schwingungen in der Sekunde (Hz) oder nach französischer Zählweise mit 870 Halbschwingungen in der Sekunde innezuhalten oder wenigstens die Annäherung an diesen alten Wert anzustreben; auf keinen Fall aber ist ein Stimmton zu verwenden, der über 440 Hz liegt.

Im Hinblick auf eine bevorstehende gesetzliche Regelung der Stimmtonfrage wird darauf hingewiesen, daß nach Inkrafttreten dieser Regelung Musikinstrumente, die auf einen über 440 Hz liegenden Ton gestimmt sind, für öffentliche Musikdarbietungen im deutschen Hoheitsgebiet nicht ohne weiteres mehr verwendet werden dürfen oder umgebaut werden müssen.

---

[3]) Vgl. „Deutsche Musikkultur" II, 5, Dez./Jan. 1937/38, S. 325.

[4]) „Proceedings of the Institute of Radio Engineers", Juli 1937.

stens die Möglichkeit gegeben, nach einem genauen

[5]) Akust. Ztschr. II/4, S. 216. Leipzig 1937.

[6]) Mitteilungen des Deutschen Akustischen Ausschusses, Akust. Ztschr. III, 1. Leipzig 1938.

„Deutsch sein heißt unklar scheinen."

Bemerkungen zu einem Buch „Vom Wesen der Deutschen Musik"

Von Wolfgang Boetticher, Berlin

In der bekannten Schriftenreihe „Von deutscher Musik", die in dem angesehenen Gustav-Bosse-Verlag, Regensburg, erscheint und in der sogar Professor Dr. Peter Raabe, der verdienstvolle Präsident der Reichsmusikkammer, seine richtungweisenden kulturpolitischen Veröffentlichungen vorgelegt hat, ist soeben von Robert Pessenlehner ein Buch mit dem Titel „Vom Wesen der Deutschen Musik" herausgekommen. Über dieses Thema umfassend zu schreiben, erachteten bisher die Berufensten als noch zu schwierig. Um so mehr kann ein solches Buch des Insseresses der breitesten Öffentlichkeit von vornherein gewiß sein. Allerdings muß man die strengsten Maßstäbe daran legen, wenn es anerkannt oder befürwortet werden soll. Aus diesem Grunde setzt sich im folgenden einer unserer Mitarbeiter in aller Ausführlichkeit mit dem Werk auseinander.

Die Schriftleitung.

Der Anspruch

Wenn man Pessenlehners Buch zur Hand nimmt, stellen sich zunächst Zweifel ein, ob man es mit einer ernstgemeinten Darstellung zu tun hat oder ob sich der Verfasser gar in karnevalistischer ironisierender Form mit Fragen beschäftigt, die nur von höchster fachlicher und weltanschaulicher Warte aus beantwortet werden können. Das Buch ist vom Verfasser ernst gemeint. Das geht nicht zuletzt aus der Selbstsicherheit hervor, mit der Pessenlehner (bis dato der deutschen Musikwelt ein Unbekannter) sich selbst auf einem ganzseitigen Bilde — dem einzigen des 193 Seiten starken Buches — darbietet.

Wer ein Buch schreibt, muß sich über den Umkreis des zu behandelnden Stoffes ebenso im klaren sein wie über den methodischen Gang der Untersuchung. Pessenlehner stellt zur Kennzeichnung (und Rechtfertigung?) seines Arbeitsganges das Wagner-Wort voran: „Was ist deutsch? Ich geriet vor dieser Frage in immer größere Verwirrung." (Seite 6.) Oder sollte Pessenlehner, wo Richard Wagner in allzu großer Bescheidenheit von seinen Bemühungen um die Klärung der Frage spricht, so anmaßend sein wollen, nun endlich die Antwort zu geben, um die sich Generationen der besten Deutschen bisher bemühten? Beim Durchblättern stockt einem der Atem: „Überfremdung mit welscher Musik" (S. 13), „Der Internationalisierungswahn der Deutschen" (S. 13), „Internationale Verwässerung" (S. 13), „Elementare Ausbrüche Deutscher Kraft" (S. 13), „Die Erschaffung einer spezifisch Deutschen Wiedergabe" (S. 14), „Elemente deutschen Wesens" (S. 14), „Nationalstolz" (S. 14), „Die politische Notwendigkeit" (S. 16), „Deutsche Interpretation" (S. 21), „Nationale Gebundenheit" (S. 21), „Deutschheit" (S. 23), „Krassester Internationalismus bei Verleugnung aller Besonderheiten der eigenen Nation" (S. 45), „Die Gestaltwerdung des Gedankens der Deutschen Musik als Bewußtwerdung der Tat Wagners" (S. 56), „Die Symbole des Deutschen Wesens" (S. 84), „Kampf um die Deutsche Musik" (S. 104), „Deutschwerdung dieser Melodieteile" (S. 112), „Lutherisch-Deutsche Tonwort-Prägung" (S. 114), „Arische Grundlage einer fernen Vorzeit" (S. 126), „Kundgebung des Deutschen Geistes" (S. 131), „Drei Lebensstauungen eines Volkes, die Unbewußtheit, die Eigenprägung und die späte Bewußtheit" (S. 139), „Deutsche (deutsch-arische) Tonsetzer" (S. 99), „Germanische Artgemeinschaft" (S. 141), „Die Bachische Internationalität, die alle Nationen durchdrang durch den Ausdruck der reinen Deutschheit" (S. 126), „Lösung von der Gemeinschaft, Entwurzelung" (S. 141), „Grundkräfte völkischen Seins" (S. 181), „Aus germanischen Urstämmen hervorgegangene Deutsche Nation" (S. 184), „Prägung Deutschen Geistes in der Deutschen Musik" (S. 186), — — — hier ist (buchstäblich) überall das Wort „deutsch" groß geschrieben.

Wer ist Herr Pessenlehner?

Nachdem sich der Leser von dieser Wortfülle einigermaßen erholt hat, forscht er nach Ursachen. In jeder Bibliothek ist nämlich die Dissertation des Verfassers zugänglich: „Hermann Hirschbach, der Kritiker und Künstler." Erschienen nur wenige Monate vor der nationalen Revolution (1932, Düren, Rheinland).

Die Arbeit ist dem Juden Moritz Bauer „in Dankbarkeit" gewidmet, der vor 1933 an der Frankfurter Universität Musikwissenschaft lehrte. Her-

mann Hirschbach war ein kleiner jüdischer Musikkritiker um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts. Bezüglich des nichtarischen Nachweises sind wir Robert Pessenlehner selbst zu Dank verpflichtet. Über die Abstammung der Eltern Hirschbachs, Samuel Hirsch und Jore (Sarah), geborene Moses Aron, besteht seit Pessenlehners verdienstlichen Forschungen keine Unklarheit mehr, die sich übrigens der tatkräftigen Unterstützung des „Gesamtarchivs der deutschen Juden, Berlin" erfreuten (vgl. Anmerkung 8, S. 5 des genannten Werkes!). — Was lesen wir auf Seite 6 und 7? „Die Musikgeschichte kennt genug Erscheinungen, bei denen man nachzuweisen suchte, daß sich Rassenspezifika in den Werken jüdischer Komponisten finden lassen. Die Befehdung Gustav Mahlers ist nur e i n (im Orig. gesp.) Beispiel aus jüngerer Zeit, in der die Rassenfrage oft weniger als Mittel zur Erkenntnis, denn als Mittel zum Zweck gestellt, und aus ihrer Heranziehung leicht eine Fülle von Mißverständnissen abgeleitet wird." „Ich glaube aber nicht, daß es möglich ist, die Grundlinien der Persönlichkeit auch nur bei zweien dieser Künstler (gemeint sind Hirschbach, Mendelssohn und Gernsheim) auf Rasseneigentümlichkeiten zurückzuführen,"

Und nun folgt auf 471 (!) Seiten die Würdigung Hirschbachs. Mehr als die Hälfte des Raumes nimmt der vollständige Abdruck von allen Kritiken Hirschbachs und seinen Briefen bzw. deren gekürzte Wiedergabe ein. Diese bis zur Unübersichtlichkeit vorgetriebene und unproduktive Stoffsammlung war weder methodisch günstig noch aus dem geringen sachlichen Wert von Hirschbachs Äußerungen zu rechtfertigen.

Der um die deutsche Volksliedkunde hochverdiente und mit Robert Schumann eng befreundete Zuccalmaglio wird S. 117 „mangels genügender künstlerisch-musikalischer Fundierung" abgetan; das gleiche Schicksal ereilt Dr. Eduard Krüger, den feinen Bach-Kenner und philosophischen Berater Schumanns. Endlich ist das Verhältnis Robert Schumanns zu Hirschbach total verzeichnet. Nur kurz sei hier auf diesen Gegenstand eingegangen, doch steht, falls es Pessenlehner wünscht, auch m e h r Material zu Diensten. Wir wissen, daß Schumann Hirschbachs jüdischer Geschäftsgeist (Hirschbach schrieb laufend auch Börsenberichte in Tageszeitungen[1]), die Pessenlehner nicht auch mit abgedruckt hat) und seine Aufdringlichkeit recht bald nach seinem kometenhaften Auftauchen zuwider war. Auf diese Tatsache hat Pessenlehner (S. 47 ff.) nicht gebührend aufmerksam gemacht. Es ist bezeichnend, daß Schumann nur für wenige Jahre Hirschbach trotz dessen vieler Bittbriefe als unbezahlten Mitarbeiter untersten Ranges für die Neue Zeitschrift für Musik schreiben ließ. Von 1844 an wollte Robert Schumann von Hirschbach nichts mehr wissen. Aber schon 1841 hatte Schumann Hirschbach durchschaut. Folgende unveröffentlichte Notiz aus seinem Lebensbuch I (Preußische Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung) mag dies bezeugen: „14. Oktober 1841: Abends Streit mit Hirschbach (großer)." Im Briefbuch, in dem sich Schumann in kurzen Worten den Inhalt seiner (ja großenteils verschollenen) Briefe notierte, lesen wir den unveröffentlichten Vermerk: „1. 7. 1839, an Hirschbach, Sein Lied gefiele mir nicht." Es handelt sich um Hirschbachs „Mein Aug ist trüb", das Schumann trotz eindringlicher Bitten des Komponisten nicht in die Beilage seiner Musikzeitschrift aufnahm. Pessenlehner aber (S. 104, Anm. 39) rügt bei Erwähnung dieser Komposition, daß man bisher Hirschbach als Meister des Liedes neben Schumann „nur in zweiter Linie" in Betracht gezogen habe. Er möchte also Hirschbach unmittelbar Robert Schumann für ebenbürtig erklären.

Die Schlußbehauptung Pessenlehners (S. 164) ist geradezu grotesk: „Als Komponist kann ich ihn (Hirschbach) nur den wenigen zeitgenössischen Komponisten zur Seite stellen, die gleich ihm in die Zukunft zu wirken versuchten, die gleich ihm in der frühen Schaffenszeit den Gipfel ihrer Entwicklung erklommen hatten, wie z. B. Robert Schumann ..."

1888 beging Hirschbach Selbstmord. Daß mit seinem plötzlichen Tode ein paar seiner Manuskripte aus dem Nachlaß abhanden gekommen sind, nennt Pessenlehner „ein unentschuldbares Versäumnis einer ganzen Generation" (S. 112) und erteilt den deutschen Musikzeitschriften den Tadel, daß sie beim Ableben Hirschbachs nicht in ein lautes Wehklagen ausbrachen (28 Zeilen Anmerkung auf S. 112). Und dann rühmt er (S. 460): „... läßt sich Hirschbach nicht einreihen als Meister zweiten Grades; ... als Mitarbeiter Schumanns an der Neuen Zeitschrift für Musik gebührt ihm, da er als einziger dessen ideale Forderungen an seine Helfer verwirklicht, der erste Platz. Als Redakteur der eigenen Musikzeitung ist er (Hirschbach) der wichtigste Exponent des Musikjournalismus seiner Zeit ..."

Einen Volljuden für die gesamte deutsche Musikschriftstellerei der Mitte des vorigen Jahrhunderts

[1]) Hermann Hirschbach schrieb ferner: Der Geist der Spekulation, Leipzig 1861. Pessenlehner rühmt (S. 99): „Entsprechende Vorkenntnisse und jahrelange Geübtheit sind unerläßliche Voraussetzung für die Beherrschung dieser Materie ... seine vielseitige Veranlagung ..." 1863 schrieb Hirschbach noch einen „Katechismus des Börsengeschäfts, des Fonds- und Aktienhandels". Hier hebt Pessenlehner „umfassende Detailkenntnis" (S. 101) des jüdischen Musikers hervor.

verantwortlich zu machen, ist schon ein starkes Stück. Der Name Schumanns ist Pessenlehner gerade gut genug, um die Etikette Hirschbachs zu verschönern. Die deutsche Schumann-Forschung bedankt sich für diesen „Beitrag zur Geschichte des Schumann-Kreises" (so der Untertitel des Buchs). War wirklich der Aufwand von fast einem halben tausend Seiten für den kleinen Hirschbach nötig, während wir heute noch nicht, trotz der grundlegenden Forschungen Jansens, des hochbetagten Martin Kreisig in Zwickau und wertvoller Arbeiten aus der Feder einiger Nachkommen des Meisters, eine Schumann-Biographie auch nur annähernd gleichen Ausmaßes unser eigen nennen können? Der herrliche deutsche Geist Schumanns hätte dies wahrhaft eher verdient.

Musikhörer = Musik-Analphabet?

Wir kommen zu Pessenlehners zweitem Werk: „Vom Wesen der deutschen Musik"; 1937.

Pessenlehner geht hart mit seinen deutschen Volksgenossen ins Gericht. Die Einleitung beginnt: „Es gehört zu der Tragik des Deutschen Volkes, daß seine Angehörigen zu wenig Nationalstolz besitzen." (S. 9.) Nicht weniger liebreich ist der Satz: „Die Hörerschaft der Musik ist eine Welt voll Musik-Analphabeten, die ihr vermeintliches Urteil und Verständnis aus Zufällen, Tendenzen und vornehmlich dunklen Kanälen gewinnt", und herablassend fährt er fort: „... ist es schon schwer, für eine Welt Musikunkundiger über Musik zu schreiben..., so ist es noch schwerer, für Deutsche über Deutsche Musik zu schreiben..." (S. 12.) Es ist Pessenlehner ein Herzensbedürfnis, den deutschen Menschen seine Unzulänglichkeit spüren zu lassen. „Eine national gebundene Deutsche Interpretation ist... (ein Begriff), der in Musikerkreisen nahezu unbekannt ist." (S. 20.) Ein wahrhaft verwerfliches Volk! „Der ganze Internationalisierungswahn der Deutschen treibt... heutzutage neue, seltsame Blüten!" (S. 13.)

Überhaupt ist Pessenlehner auf den „Musikbetrieb der Gegenwart" (S. 13) gar nicht gut zu sprechen. Er verurteilt „Stimmen... in neuerer Zeit, die Musikbetrieb mit Musikkultur verwechseln..." (S. 16). „Aber auch die unmittelbare Gegenwart kennt nur eine Ahnung von der Deutschen Musik. Wir Deutschen besitzen keine Wiedergabe Deutscher Werke... So hört man in Deutschland Deutsche Musik nur in der Vollkommenheit der internationalen Verwässerung..." (S. 13.)

Dieser Satz sei der deutschen Erzieherschaft zur Beachtung empfohlen: „Daß auch die Musikerziehung der unmittelbaren Gegenwart von solchen Zusammenhängen nichts ahnt, ist... nicht weiter verwunderlich..." (S. 84/85.) Er fordert mehr „Nationalstolz" für die Zukunft (S. 14). Etwas hemmungslos schießt die Kritik ins Kraut: „Für alle notwendigen Maßnahmen kamen die organisatorischen Absichten der Reichsmusikkammer gerade recht, wenngleich auch sie vergaß, in ihrer ersten Veröffentlichung dem Wesentlichen der Deutschen Musik auch nur ein paar Zeilen zu widmen..." (S. 86.) Für die folgenden Vorschläge dürfte sich die Reichsjugendführung interessieren: „Die Befürworter der sogenannten neuen Deutschen Volksmusik, die in verhängnisvoller Weise die Jugend um sich versammeln, sollten endlich aufhören..." (S. 73.) „Auch die Gegenwart hat weder eine Deutsche Haltung, noch einen Deutschen Musikstolz gebracht...". (S. 104.) Fanatisch wird gekämpft gegen das „gegenwärtige Gerede von der Deutschen Musik..." (S. 16). „Die Deutsche Musik ist seit Wagner wieder ohne rechte Führung." (S. 19.) Tränen vergießt der Verfasser: „O Schmach der dauernden Zersplitterung." (S. 140.) Und schließlich hebt Herr Pessenlehner vor Entrüstung warnend den Zeigefinger: „Charakter und Nationalstolz fehlen immer noch auf vielen Programmen, mitunter sogar in den Veranstaltungen der NS.-Kulturgemeinde..." (S. 187.) „Wie lange wird es noch dauern bis zur wirklichen Selbstbesinnung der Nation, die infolge des uralten Erbübels der Ausländerei in der ihr wesenseigenen Kunst, der Tonkunst, schlechtem ausländischen Zeug den Vorzug gibt...?" (S. 40.)

Vom „Ungeist" der deutschen Musikwissenschaft

Nach diesen schweren Angriffen auf die deutsche Musikkultur der Gegenwart und inbrünstigen Stoßgebetlein für eine bessere Zukunft kommt bei Pessenlehner die deutsche Musikwissenschaft unters Messer. Der Verfasser macht sich ein merkwürdiges Bild vom deutschen Musikgelehrten; das scheint er wohl unter „politischer Notwendigkeit" (S. 16) zu verstehen? Wir lesen: „... wenn es nicht, wie in der Vorkriegszeit, überhaupt galt, jeglichen Hinweis auf die nationale Gebundenheit der Musik zu unterdrücken..." (S. 22.) Pessenlehner wettert gegen den „Ungeist der jüngsten Vergangenheit, in

der auch die Versuche mißlangen, eine Geschichte der Deutschen Musik zu schreiben" (S. 22). „Die international eingestellten deutschen Musikwissenschafts-Vertreter" (S. 22) arbeiteten planmäßig einer „Einverleibung germanischer Elemente" (S. 21) entgegen! Voller Ekel wendet sich Pessenlehner am Schluß des Kapitels vom deutschen Geist ab: „... aber weniger der einschlägigen Wissenschaft sollen die Ausführungen dienen, als vielmehr allen, denen das Deutschtum der Musik in der Seele brennt." (S. 22.) Denn „selbst die allerjüngste Forschung, die sich eindringlich mit dem Zusammenhang von Musik und Rasse beschäftigt, kommt anscheinend ... immer noch zu keinem Ergebnis" (S. 23 und 109). „Der Ur-Rhythmus einer Sprache hat gewiß die Ur-Formen erzeugt. Leider kann der Stand der augenblicklichen Forschung der Urgeschichte noch keine eindeutigen Ergebnisse darüber vorlegen ..." (S. 116.)

Dann rügt er, daß die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft einmal einen Aufsatz über „Altindische Opfermusik" brachte (S. 61); die Musik dieser „natürlich fremden Völker" (S. 61) gehe uns gar nichts an. Pessenlehner dürfte der Begriff „indogermanisch" entgangen sein, wir empfehlen ihm, sich doch einmal mit den Arbeiten Breloers zur Auffrischung der Kenntnisse zu beschäftigen. Dem Schöpfer der Händel-Gesamtausgabe, Friedrich Chrysander, der unter schwersten persönlichen Entbehrungen das große Werk vollbrachte, wird allen Ernstes Mangel an vaterländischer Gesinnung vorgeworfen (S. 61)! Es gehört schon ein gut Teil Unverfrorenheit dazu, das folgende drucken zu lassen: „In diese Sphäre undeutscher Gesinnung geriet die heranwachsende Generation der heute noch wirkenden Vertreter der Musikwissenschaft." (S. 64.) Hermann Abert, dem 1927 verstorbenen Mozart- und Gluck-Forscher fehlte völlig eine „programmatische Zielsetzung" (S. 65), Pessenlehner meint ironisch: „... die Männer, die einst an der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft mitschufen ... behaupteten im Januar 1934, sie hätten ‚den Ruf', sich ‚zu neuer nationaler Einheit und Geschlossenheit zusammenzufinden' wohl verstanden." (S. 66/67.) Er entlarvt den „Ungeist, der die deutsche Musikwissenschaft seit ihrer Entstehung durchzieht" (S. 67). Wir lesen Ausdrücke wie „elende Ausländerei", „geistige Impotenz" (S. 64), „undeutsche Gesinnung" (S. 64), „merkwürdige Geistigkeit der deutschen Musikwissenschaft" (S. 64) u. a. m. Während er dem deutschen Musikgelehrten die Ehre abschneidet, berührt es peinlich, daß er den Juden Moritz Bauer aus begreiflichen Motiven kein einziges Mal erwähnt. Mitunter setzt Pessenlehner so an: „... auch Hugo Riemann vermochte nicht ..." (S. 108), oder: „... so besteht das System der bisherigen Musikwissenschaftsauffassung aus einer Konvention von Spekulation ... und einem anscheinend unverwüstlichen Glauben an die Internationalität der Musik ... Verachtung alles Deutschen ..." (S. 128.) Ausgerechnet Pessenlehner sieht die „Schuld der deutschen Forschung", die „bisher dem Wahngebilde einer internationalen Musik nachlief" (S. 150). Auf Seite 176 erteilt er Hugo Riemann wieder eine schwere Rüge, während er unmittelbar darauf an dem 1933 emigrierten Juden Schönberg immerhin lobend anerkennt: Er „besaß (gegenüber den deutschen Tonsetzern. Der Ref.) als fast einziger den Mut, eine musikwissenschaftliche Theorie in eine Kompositionstheorie zu übertragen". Ein Glück, daß neben der „beschämenden Tatsache" (S. 186) einer deutschen Musikwissenschaft Robert Pessenlehner wenigstens noch bei Arnold Schönberg Zuflucht findet, um nicht ganz in Resignation zu versinken!

Johann Mattheson, der Ästhetiker zur Zeit Friedrichs des Großen, gilt als ein „berühmter Vielschreiber" (S. 37), der Flötenlehrer des Königs, J. J. Quantz, achtete nach Pessenlehner alles Deutsche für „schlecht, verabscheuungswert" (S. 39) und war Schrittmacher „krassesten Internationalismus" (S. 45). Oder folgende Kostprobe: „... ein sich seines Volkstums nicht bewußter Meister wie Franz Liszt ..." (S. 106.)

„Das wahrhaftige Ei des Kolumbus!"

Welches sind nun die neuen Einsichten, mit denen Pessenlehner es unternimmt, „den jetzt schon wieder auflebenden (!) Internationalitätsglauben in der Musik endgültig zu vernichten"? Um der Darstellung den Schein der Wissenschaftlichkeit zu geben, lautet z. B. eine Kapitelüberschrift: „Die Aufspaltung der Elemente." (S. 69.) Pessenlehner verspürt nun „metaphysische Beziehungen zwischen Politik und Musik" (S. 17), zaghafte und deutliche Hinweise auf die „phänomenologische" Wesensschau (vgl. S. 144 und besonders S. 74) fehlen nicht, deren Begründung durch den jüdischen Philosophen Edmund Husserl bekanntlich erfolgte, die die Wirklichkeit begrifflich rationalistischen Übersteigerungen auslieferte und die Konstruktionen zu Realitäten, Werkzeuge zu Inhalten, bloß methodische Denkmittel zu vorhandenen Tatsachen ohne jede erkenntniskritische Besinnung umprägte, mithin auf dem Wege idealtypischer Abstraktionen die Gegenstände unserer Vorstellung bedingungslos einer leeren Dogmatik überantwortete. Was aber ist deutsch? Pessenlehner gibt hier erschöpfende

Auskunft: „... ein wahrhaftiges Ei des Columbus... Deutsch sein heißt unklar scheinen!" (S. 79/80.) Nun allerdings sind wir von des Verfassers „Deutschheit" (S. 23 u. a. a. O.) selbst restlos überzeugt.

Pessenlehners Ausführungen zum Wesen der „Symmetrie" der Grundformen verraten in erschreckendem Maße einen Tiefstand der musikalischen Analyse und Leichtfertigkeit im Umgang mit optischen und physikalischen Hilfsbegriffen, die auf die naturwissenschaftliche Annahme objektiver Massen, Kräfte und Energien gegründet sind, nicht aber unmittelbar einen psychischen Sachverhalt erhellen. Wenn er dann beweisen will, „wie stark Joh. Seb. Bach im Banne einer gefühlten Form stand, wie sie schließlich die höchste Einfachheit in der größten denkbaren Vielgestaltigkeit vereinte..." (S. 91), so landet er damit unweigerlich im Bereich leerer Worthülsen (Einheit in der Mannigfaltigkeit!), die zur Auffindung der Wertschichten des Tonwerks völlig ungeeignet sind. Dabei von „Symbolen" zu reden (z. B. S. 93), ist ebenso unverständlich wie der Hinweis, daß es sich hierbei um „absolute" Merkmale des Tongeschehens handele (S. 105/06). Wenn er schließlich diese vagen Kunstkategorien (mit denen er weder Alfred Lorenz noch E. Wölfflin verstanden hat) unter anderem auch an den Merseburger Zaubersprüchen anzusetzen wagt (S. 117), so bestätigt das nur den Verlust jedes historischen Sinnes und Realitätsbewußtseins. Pessenlehner sieht nur losgelöste, rationale Kulturgehalte, die vom geschichtlichen Mutterboden gewaltsam abgehoben sind. Was sind eigentlich „dialektische Abspaltungen, die ein Ruhen aller sprachlich-denkerischen Äußerungen nach sich ziehen"?? (S. 141.)

Wer aber einmal herzlich lachen will, dem sei geraten, Pessenlehners Unterscheidung italienischer und deutscher Musik nachzulesen. Wir folgen hier Pessenlehners an sich selbst vorgenommenen psychologischen Beobachtungen: „... in den italienischen Märschen liegt der Hauptwert in der... scharf ausgeprägten Stimme, zu deren Begleitung die geringsten Mittel genügen;... wie anders ist es in Münchens Hofbräuhaus! Wer sich von ferne nähert, hört zunächst... ein Geräusch, aus welchem sich tiefe Töne bilden..." (S. 152.) Auch sonst fehlt es nicht an Stilblüten. Zum Beispiel: „Bachs Passion in der Passion und Beethovens Sinfonie in der Sinfonie reichen sich die Hände..." (S. 96.) Eine verkreuzte Angelegenheit!

In der Frage der französischen und slawischen Musik hat Pessenlehner allen anfänglichen Pessimismus in seinem Urteil bezüglich der „Deutschheit" unseres Volkes ganz vergessen, nun heißt es mit einem Male: „Die höchste Formvollendung in den Werken aller Zeiten und Epochen findet sich nur in den Werken der deutschen Tonkunst..." (S. 85.) In Frankreich aber „gewahrt" er „überall Erstarrung und Stagnation" (S. 154), Smetana und Dvořák lehnt er noch einfacher als „wenig verbrämtes Nachahmen deutscher Meister" (S. 158) ab. Es ist nicht weiter verwunderlich, wenn sein strotzender „Nationalstolz" (S. 9) auf diese Weise umkippt. Dabei aber hat er das Pech, ausgerechnet den Berliner Juden Siegfried Dehn[2]) dafür verantwortlich zu machen, daß er den Russen Glinka während dessen Studienaufenthalt in Deutschland zu einer „Übernahme deutscher Musiksymbole" (S. 157/158) verleitet habe. Auch sonst ist er schlecht unterrichtet: Maurice Ravel ist nicht jüdischer Abstammung! (Vgl. S. 165.) Über das Kapitel „Das Judentum in der Deutschen Musik" (S. 160ff.) hätte sich Pessenlehner besser ganz ausgeschwiegen. Ausgerechnet bei einem einzigen der zahlreichen von ihm angeführten Musiker, nämlich Hermann Hirschbach (S. 162ff.), soll „man ein bewußtes ideelles Wollen schon voraussetzen", ein Name, dem er sonst aus naheliegenden Gründen geflissentlich ausweicht; diese Hemmungen suggerierte wohl das schlechte Gewissen?

Tief bedauerlich ist, daß Pessenlehner in diesem Buche (wie erst kürzlich wieder in einer thüringischen Tageszeitung) sich auf Richard Wagners Schriften beziehen darf. Das Werk dieses großen Deutschen, der uns heute näher denn je steht und der auch im Falle Hirschbach Herrn Pessenlehner gehörig eines Besseren belehrt hätte, sollte planmäßig vor solchen vorwissenschaftlichen Zugriffen geschützt werden.

Die beanstandeten Sätze legen den Verdacht nahe, daß Pessenlehner es sich zum Ziele gesetzt hat, mit seinen zahlreichen „Belehrungen" und selbstgefälligem Pessimismus das Ideengut unserer Zeit in Frage zu stellen bzw. daran Korrekturen vorzunehmen.

Mit seinen schweren Bedenken, die er gegenüber dem Lebenswerk der deutschen Vertreter der Musikwissenschaft der Vergangenheit und Gegenwart ohne jede Tarnung ausgesprochen hat, die den Kreis sachlicher Einwände recht oft sprengen und (auch ungeachtet Pessenlehners unlängst erworbenen „Verdiensten" um eine Würdigung des jüdischen Anteils an der deutschen Musikschriftstellerei) als persönliche Beleidigungen und Verleumdungen hingenommen werden müssen, gerät er an die falsche Adresse. Müßte nicht befürchtet

---

[2]) Dehn ist jüdischer Abstammung nach Walter Trienes, Juden in der Musik, Köln 1937, S. 357/358.

werden, daß das Buch auf Grund seines ansprechenden Titels und einer guten werbetechnischen Aufmachung sich einen breiten Wirkungsraum sichert, könnte sich der Arbeitsaufwand einer Kontroverse gar nicht lohnen. Ja, es wäre dann richtiger und vornehmer, mit Schweigen von Pessenlehners Angriffen überhaupt nicht Kenntnis zu nehmen.
Da selbst der Führer für die wirren Gedanken des Buches in Anspruch genommen wird (S. 186)[3], kann zusammenfassend nur die Forderung erhoben werden: einstampfen!

[3]) In diesem Zusammenhang meint er: „... auch im Dritten Reich wäre es immer noch nicht möglich gewesen, die Einheit der Musik als Deutsche Kunst herauszustellen, wäre nicht ..." (S. 186.)

* Neue Noten *

Musik für Blasinstrumente

Eine wertvolle Bereicherung der Orchesterliteratur bedeutet die Triosonate in f-Moll für zwei Oboen (oder Violinen) und Continuo von G. H. Stölzel. (Herausgegeben von H. Osthoff; Verlag A. Nagel, Hannover.) Das Stück braucht einen Vergleich mit den ebenso besetzten Sonaten Händels nicht zu scheuen; eine klare Satzkunst, musizierfreudige Allegrosätze und ein auffallend schönes Adagio rechtfertigen die Aufführung dieser Sonate, zumal eine Ad-libitum-Besetzung (eine Oboe und eine Violine usw.) und die nicht allzu großen technischen Anforderungen das Sück in Hausmusikkreisen wird heimisch werden lassen. Allerdings ist bei der Besetzung mit zwei Oboen geraten, den Continuopart durch ein Fagott ausführen zu lassen.

Mit der Sonate über „La monica" für Violine, Fagott und Cembalo von Ph. Fr. Böddecker (herausgegeben von Max Seiffert; Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) liegt eine Variationsfolge über ein Lied des angehenden 17. Jahrhunderts vor, die einerseits historische Bedeutung hat, da hierdurch ein frühes Zeugnis der Fagottliteratur zugänglich gemacht wird, anderseits aber auch dem modernen Fagottisten besonders in atemtechnischer Beziehung schwere Aufgaben stellt. Während die Violine lediglich jedesmal das Thema bringt, führt das Fagott in verschiedener Weise die Baßvariationen durch. Für die Bereicherung ihrer ohnehin spärlichen Kammermusikliteratur werden die Fagottisten ihrem Darmstädter Stimmkollegen aus dem 17. Jahrhundert und dem Herausgeber dankbar sein.

Ein für Spiel- und Hausmusik geeigneter Beitrag ist die Sonate für Flauto traverso, Violine und Cembalo in D-Dur von R. Keiser. (Herausgegeben von E. Schenk; Verlag A. Nagel, Hannover.) — Mag Telemann zum Teil mit Recht ein Vielschreiber genannt werden, sein Sinn für schöne Verteilung der Klangfarben kann nicht geleugnet werden. Ein kleines Seitenstück zu seiner „Tafelmusik" ist das Trio F-Dur für Flauto dolce (oder Traverso), Viola da Gamba (oder Violoncello oder Bratsche) und Basso continuo von G. Ph. Telemann. Ein knapp gehaltenes dreisätziges Stück mit zwei kraftvollen, an Händel erinnernden Ecksätzen und einem kurzen verbindenden Mittelsatz. Der Herausgeber (herausgegeben von W. Upmeyer; Verlag A. Nagel, Hannover) verzichtet auf die Einzeichnung zusätzlicher dynamischer Stärkegrade und läßt somit den Ausführenden in dieser Beziehung weitgehende Freiheit. Das dankbare Stück dürfte in Kammermusikkreisen freudig begrüßt werden.

Aus der frühklassischen Zeit haben eine Sonata a Cembalo concertato, Flauto o Violino von Joh. Chr. Fr. Bach (herausgegeben von W. Hinnenthal; Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig) und ein Quartett für Flöte, Violine, Viola und bezifferten Baß von Jos. Haydn (herausgegeben von W. Upmeyer; Verlag A. Nagel, Hannover), ein Werk aus der ersten großen Schaffensperiode des Meisters, Neuausgaben erfahren. Die Sonate Joh. Chr. Fr. Bachs stellt mit ihren zwei technisch anspruchslosen Sätzen, vor allem mit dem Menuett ein leicht eingängliches Musizierstück dar. Dagegen erfordert das Haydn-Quartett besonders vom Geiger einige tonliche und technische Fertigkeit. Alle Sätze zeigen einen klaren, durchsichtigen Satz, der so recht die Freude an der Kammermusik aufkommen läßt, und atmen frische Musikalität. Mit diesem Quartett können fruchtbare Vorstudien für die größeren Kammermusikwerke des Meisters begonnen werden.

Seit der Beethoven-Serenade op. 25 ist die Besetzung: Flöte, Violine und Bratsche öfter zum Vor-

bild genommen worden wie etwa bei den beiden Reger-Serenaden und in der letzten Zeit bei einem reizvollen Trio in der gleichen Besetzung von Ludwig Weber. Das Trio D-Dur für Flöte, Violine und Viola von Kurt Brüggemann (Collection Litolff) vermeidet Überladenheit und besondere technische und tonliche Schwierigkeiten in den drei Instrumenten, erweist sich aber in dem Rondino oder in den Variationen über eine ostpreußische Volksliedweise als klar gestaltete Kammermusik mit einer belebten Harmonik.

Mit den Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 67 von H. Lilge (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) hat der Komponist dieser klanglich so abwechslungsreichen Besetzung sein Können zur Verfügung gestellt. In acht kurzgefaßten Variationen und einer ebenso knappgefaßten Fuge entwickelt sich ein reizvolles Klangbild, ohne daß jedoch von den speziellen Farben und technischen Möglichkeiten der Instrumente in mehr oder weniger solistischer Weise Gebrauch gemacht wird.

Das Konzertstück über ein Thema von Mozart op. 81 für Flöte und kleines Orchester von H. Zilcher füllt eine Lücke in dieser Literatur auf. Jedenfalls können damit die Flötisten ihr in dieser Beziehung leider nur spärliches Repertoire mit einem musikantisch schönen und technisch interessanten Werk ergänzen. Der klangvolle, aber immer durchsichtige Orchesterpart, in dem bisweilen eine Soloviolíne mit der Flöte wetteifert, trägt die wirksam phrasierte Flötenstimme. Ohne sich an eine bestimmte Form zu binden, bildet das Konzertstück doch eine Einheit. Eine nicht zu lange und stilistisch dem Vorwurfthema angeglichene Kadenz bietet dem Solisten tonlich und technisch Gelegenheit, die Beweglichkeit und klanglichen Vorzüge der Flöte auszunutzen. Ein „Konzertstück", das zusammen mit den Flötenwerken Mozarts zu dem Schönsten gehört, was die solistische Flötenliteratur aufzuweisen hat.

Kurt Schlenger.

Drei neue Violoncellokonzerte

Max Trapp: Konzert für Violoncello mit Orchester op. 34. Verlag von F. E. C. Leuckart.
Karl Bleyle: Konzert für Violoncello und Orchester op. 49. Breitkopf & Härtel.
Riccardo Zandonai: Concerto Andaluso per Violoncello e piccola Orchestra. Ricordi & C.

Die drei obengenannten, neuerschienenen Cellokonzerte geben in ihrer Gegensätzlichkeit einen Einblick in verschieden gerichtete Strebungen heutiger Kompositionen, die über das Gebiet des Instrumentalkonzertes hinaus sich deutlich kundtun. Es schälen sich mehr und mehr drei typische Grundströmungen heraus, und zwar so fühlbar, daß man ungestraft einzelne Werke mit Hilfe dieser Typen stilistisch erfassen kann. Setzt eine Gruppe heutiger Instrumentalkonzerte mit mehr oder weniger Glück die sinfonische Konzertform fort — wie sie sich bei Brahms, Reger, Pfitzner findet —, indem sie versucht, in diesen Bahnen Neues zu schaffen — durch formale Erweiterung in Richtung auf die freie Fantasieform hin; durch neue harmonische Wendungen und rhythmische Möglichkeiten —, so steht dieser Gruppe gegenüber eine Anzahl von Werken, die fühlbar und häufig mit viel Glück sowohl formal wie thematisch-rhythmisch den Anschluß an das vorklassische Instrumentalkonzert sucht. Natürlich soll dieser „Klassifizierung" in keiner Weise eine Wertung anhaften. Innerhalb dieser beiden Stilrichtungen werden kleine und große Werke geschrieben, und immer bleibt für die Rechtfertigung eines Werkes in gleicher Weise der Eigenwert der Persönlichkeit maßgebend, die hinter diesem Werke steht. — Als dritte Gruppe gesellt sich zu diesen beiden erwähnten eine Reihe von Werken, die eine bewußte Annäherung an landschaftlich gebundene, volkslied- oder volkstanzmäßige Musik erkennen läßt. Hier handelt es sich im allgemeinen naturgemäß mehr um kleinere Formen, aber auch hier besteht natürlich die Möglichkeit einer freien, persönlichen Entfaltung.

Betrachtet man unter diesen Gesichtspunkten das neue Cellokonzert op. 34 von Max Trapp, so muß man dieses Werk als einen besonders gelungenen Wurf ansehen. Es zeigt in selten geglücktem Maße eine Verschmelzung wertvoller vorklassischer Substanzen mit einer ganz persönlichen Sprache und Gestaltung, so daß man es als eine wertvolle Bereicherung der Celloliteratur dankbar begrüßen muß. — Das Werk ist einsätzig, aber deutlich in drei Teile aufgeteilt (Allegro maestoso, Adagio, Giocoso). Die straffe, klare Formung ist erfüllt von einer einheitlichen, in allen drei Satzteilen stark verwandten Thematik — wobei die Heranziehung des Kopfthemas zwischen dem zweiten und dritten Satzteil und zum Schluß des Ganzen die Formstraffheit noch erhöht. Der

Charakter der Themen läßt eine Bezugnahme des Komponisten auf vorklassische Thematik klar erkennen. Neben der reinen Linienführung ist hier die Rhythmik der Themen bezeichnend. Fast tokkatenhaft vorwärtstreibende Rhythmen schweißen das ganze Werk zu einer starken Einheit zusammen, überbrücken nicht nur kantable Stellen im ersten und letzten Satz, sondern umfassen auch wie eine starke Klammer den Adagiosatz einschließlich der ausgesponnenen Solokadenz, so daß ein großer Bogen das Werk vom Anfang bis zum Schluß umfaßt. Besonders sympathisch wirkt in diesem Werk ferner die harmonische Sprache, die persönlich und von reicher Farbigkeit ist (Quartenakkorde und mixturhaft angewandte Parallelen), dabei von wohltuender Sauberkeit (unter Vermeidung jeglicher schwammiger Chromatik). Die prägnante, durchsichtige Stimmführung in Solo- und Orchesterpart tut das ihrige zu der sauberen Atmosphäre, die dieses Konzert Trapps beseelt. So hat Trapp die Cellomusik um ein musikalisch starkes Werk bereichert, wobei auch der Cellopart, ohne alle äußerlich virtuosen Mittel, eine dankbare Aufgabe für jeden Cellisten darstellt.

Der eingangs charakterisierten stilistischen Grundhaltung, die im Anschluß an das sinfonisch-klassizistische Konzert durch Auflockerung der Form und Erneuerung des Inhaltlichen Neues schaffen will, schließt sich Bleyle in seinem Cellokonzert op. 49 an. Um formal nicht in alten Bahnen zu laufen, nimmt er seinen Sätzen die dualistische Wesenheit, das eigentliche Rückgrat dieses Formprinzips, und schließt an das klar hingesetzte Kopfthema eines jeden seiner Sätze in fantasiemäßiger Gestaltung freie Themen an. An Hand dieser Gestaltung erscheint es einem jedoch zweifelhaft, ob es geraten ist, in dieser Weise den Boden einer Gattung erweitern zu wollen, wenn nicht ein neuer, strenger Formwille erkennbar wird. Man erkennt an diesem Werk die Gefahr, Einheiten zu sprengen und Grenzen zu erweitern, ohne sie wieder unter größeren Dimensionen überzeugend zusammenfassen zu können. Unterstrichen wird diese Gefahr der Formauflockerung durch die Harmonik Bleyles und die Art der Themen. Mehr oder weniger klassizistisch erfunden stehen die Kopfthemen zunächst eindeutig da; doch werden sie nicht dadurch lebensfähige Zellen (etwa im Brahmsschen Sinne), daß sie neu umspielt und in nachromantischen Farben neu beleuchtet werden. Durch das Ansetzen eines neuen Melodiekernes wird erst recht fühlbar, wie gering die Triebkraft des ersten Motives war. So vermißt man bei dieser formalen Auflockerung, bei der sicher vielseitigen Erfindung von Themen im Zusammenhang mit dieser Art von Harmonik, die jederzeit in ungeahnte Bezirke abbiegen kann, das eigentlich formende Prinzip; man empfindet nicht überzeugend genug, daß das Werk so sein muß, wie es ist, daß eine Linie irgendwo angesetzt und gewollt zu einem Ziel geführt wird. — Das Vorhandensein vieler musikalischer Schönheiten, einer ausgesprochenen Lebendigkeit und Beweglichkeit in der Erfindung kann leider nur schwer über das Unerfülltsein dieser vielleicht höchsten Forderung einer inneren Einheit hinwegtrösten.

Zu der dritten der obenerwähnten — bei weitem seltener eingeschlagenen — Richtung gehört das Concerto Andaluso von Zandonai. Zandonai bringt in diesem Konzert drei spanische Tanzsätze (1. Seguidillas, Malagueñas und 3. einen weiter ausgesponnenen und mit einer sehr wirksamen Solokadenz versehenen Finalsatz), die in ihrer musikantischen Frische überzeugend wirken. Das in Rhythmik und Melodik eindeutige Nationalkolorit, eine gewissermaßen naive Freude an den melodischen und rhythmischen Möglichkeiten, wie sie innerhalb dieser auch formal ganz primitiv gebrachten, echt spanischen Tanzsätze möglich sind, machen den eigentlichen Reiz dieses Konzertes aus. Eine sehr saubere Harmonisierung, die mit allerhand Finessen arbeitet (Ganztonskalen, Quartenmixturen, Verrückungen der Akkorde um große Sekundschritte usw.) geben dem Stück (zu allem anderen) ein eigenes Gesicht. Dazu kommt, daß die ganze Art der Melodik und Phrasierung von einer besonderen Kenntnis der instrumentalen Möglichkeiten und Vorzüge des Violoncells zeugt. Alles in allem also ein Konzert, das in seiner Art stilistisch sauber und vom Musikantischen her für jeden Cellisten reizvoll ist, zumal es auch virtuostechnisch allerhand dankbare Aufgaben stellt. Und für das Publikum ist es zweifellos erfrischend zu hören.

Herbert Schäfer.

Zeitgeist und neue Chormusik

Auf dem Gebiete der Chormusik hat sich schneller als bei anderen Musikgattungen im Laufe der letzten Jahre ein neuer Stil herausgebildet. Schon im letzten Jahrzehnt war die stark differenzierte Klanggebung der Nachromantiker abgetan. Man spürte wieder den natürlichen Bedingtheiten des vokalen Musizierens nach, wandte sich den Quellen chorischer Musikübung zu und knüpfte an vorklassische Gestaltungsprinzipien an. Eine Reihe von Komponisten blieb dabei im rein Formelhaften

stecken. Anderen gelang es, alte Werte so mit neuem Geist zu durchdringen, daß sie es zu Schöpfungen von bedeutendem Eigenleben brachten. Der Stilwandel bahnte sich bereits vor Gründung des Dritten Reiches an. Das eigentliche Ringen um die stilistische Haltung setzte mit dem Eindringen neuen Gedankengutes ein. Die Ideenkreise von Blut und Boden, Ehre und Freiheit beeinflussen das chorische Schaffen so ausschlaggebend, daß wir einen neuen Wetteifer der gestaltenden Kräfte feststellen können. Daß dabei die Ausdruckshaltungen sehr schwanken, ist auf verschiedene Ursachen zurückzuführen. Die noch nicht abgeschlossene allgemeine Evolution wirkt auch im Künstlerischen stark nach. Hinzu kommt die persönliche Einstellung der Autoren und die Verschiedenartigkeit der textlichen Vorwürfe.

Ein großer Teil der heutigen Chorliteratur umfaßt Stoffe aus der Bauern- und Arbeiterwelt. Hier liegen uns augenblicklich einige kleinere Werke vor: Kurt Lißmanns Erntedanklied der Deutschen (Hermann Claudius) für Männerchor und Kinder- oder Frauenchor (Verlag Tonger, Köln) zeigt bereits die klare persönliche Ausprägung eines Stilwillens, der sich an altem und neuem Musiziergut schulte. Zu großer Wirksamkeit erhebt sich die ernste, gemessene Sprache und ausdrucksvolle Linienführung, die sich stets auf das Wesentliche beschränkt. Einen besonderen Reiz erhält die Vertonung durch die Gegenüberstellung oder Verschmelzung der beiden Chorgruppen. — Hermann Grabners Deutsche Haussprüche für Männerchor (Kistner & Siegel, Leipzig) sind mit einzelnen feinen Wendungen ausgestattet, die durch lebendigen Vortrag zu großer Wirkung gebracht werden können. Im allgemeinen hält Grabner hier sehr an einer primitiv-einfachen Klanglichkeit fest, die wohl eine leichte Ausführbarkeit verbürgt, aber wenig Eigenleben verspüren läßt. — Des edlen Handwerks Lob besingen zwei knappe Gesänge im Marschrhythmus für einstimmigen Mannschaftschor und Bläserbegleitung von Hubert Eckartz (Tonger, Köln). Das Lied vom Bauen (Georg Zemke) offenbart gediegenen Geschmack, der sich vor allem in dem folgerichtigen Aufbau der Melodie und der reizvollen Behandlung der Bläser äußert. Ähnliche Haltung zeigt das Lied der Schmiede (Diemar Moering), das in Erfindung und Eindringlichkeit der ersten Vertonung nicht gleichkommt. Für die gleiche Besetzung (einstimmiger Chor mit Begleitung eines Blasorchesters oder des Klaviers) sind Drei Feiergesänge von Franz Willms (B. Schott's Söhne, Mainz) geschrieben, die außer einem Bäuerlichen Dankchoral (H. J. Nierentz) noch die Vertonungen eines Textes von Werner Gneist: Dem Volke und von Hermann Gaupp: Den toten Soldaten bringen. Auch hier wird eine kraftvolle Sprache und einfache, männliche Haltung angestrebt. Im Stilistischen ist aber vieles noch unausgeglichen. Harmoniefolgen, die wenig mit dem Sinn des Textes zusammenstimmen, häufiger Taktwechsel, der nicht immer innerer Notwendigkeit entspringt, gesuchte Melodik stören den natürlichen Fluß der Gestaltung. Eine andere Haltung weisen Chöre mit heiteren Texten auf. Hans Lang legt eine Folge Fröhliche Freite vor, drei Scherzlieder nach Gedichten von Ernst du Vinage für dreistimmigen Frauenchor a cappella, op. 49 (B. Schott's Söhne, Mainz). Es sind Kabinettstückchen, ausgestattet mit reizvollen Einzelheiten in Stimmführung und Klanggebung und von erlesener Satztechnik. Für die Schlußwendung von Nr. 1 „Der Held" möchte man sich eine entschiedenere Charakterisierung wünschen, während die Ausklänge von Nr. 2 Der Geck und Nr. 3 Neun Freier eine außerordentlich wirksame, von köstlichem Humor durchblitzte Formulierung gefunden haben.

Altdeutsche Poesie wird in zwei Zyklen von Hermann Simon verwertet: Sprache der Liebenden. Minnesang für Frauenchor und Frauenlob für Männerchor (Kistner & Siegel, Leipzig). Die allzu strenge Bindung an einen herben Klangstil, der wenig von zeitnahem Geist durchdrungen wird, führt hier zu einer gewissen Sprödigkeit und kühlen, konventionellen Haltung. Wenn auch die heutige Zeit romantischem Empfinden abhold ist, so wird sie doch temperamentvollen Ausdruck nicht missen wollen. Daß bei solchen Stoffen eine Ausrichtung auf gegenwartsbezogenes Erleben wirksamer ist, beweisen einige Gestaltungszüge im Wessobrunner Gebet (um 750) von Wilhelm Weismann für Baritonsolo, siebenstimmigen Chor und Orgel (Kistner & Siegel, Leipzig). Aus solcher Haltung entspringt dann eine bestimmte Eindringlichkeit, wie sie sich hier in der Schlußwendung des Gebetes offenbart.

Auf Stoffe von allgemein menschlichem Inhalt greift Fritz Büchtger in den Hymnen für gemischten Chor auf Texte von O. E. Hartleben und J. W. von Goethe („Groß ist das Leben und reich") zurück und kommt zu einer starken Durchdringung und Vergeistigung des Stoffes. Hier ist die neue Stilhaltung mit ureigenem, persönlichem Ausdruck erfüllt, so daß Werte entstehen, die überzeitliche Geltung beanspruchen können. Genial charakteristische Ausdeutungen, wie etwa das „immer wieder mit leeren Händen sitzt der Bettler", werden unmittelbar und wirkungsstark im Hörer nachklingen.

Erich Schütze.

Neue Kammermusik

Hermann Lilges Sonate für Flöte und Klavier op. 57 (Collection Litolff Nr. 2856) ist das reife Werk eines bedeutenden Musikers, das gleichermaßen durch seine aus dem vollen schöpfenden Improvisationen wie durch plastisch gebändigte Formgebung besticht. Eine meisterhafte Synthese klanglicher Modernität und barocker Ausdruckskontrapunktik verleiht dem Duo im ganzen ein reiches Innenleben; Einfall und gekonnte Durchführung bieten dem Aufnehmenden ein tief beeindruckendes Musiziergut ungewöhnlicher Karätigkeit. Wie Erich Schenk („Musikwoche" IV, 9) schon nachwies, beruht Lilges strenge Linearität auf spätromantischem Untergrund, dessen Tönung vor allem chromatisch-enharmonisches Modulationsgeschehen bedingt. Lilge ringt sich auch in dieser Sonate zu einem eigenen Stil durch, der bei allem persönlichen Erlebnisgehalt so allgemein verbindliche Ausdruckswerte besitzt, wie wir sie heute von der wahren Musik fordern dürfen. Es versteht sich, daß alle drei Sätze ebenbürtig sind und voll befriedigen. Aus der Technik und Sprache der beiden Instrumente wie aus dem Geiste der Sonatenkomposition im Duostil heraus bauen sich die Themen und rhythmischen Gliederungen auf. Möge man daher dankbar das Werk hinnehmen und oft spielen; es ist das Ergebnis eines in zähem Ringen zum künstlerischen Austrag gekommenen Bemühens um eine Verschmelzung der rückschauenden und zukunftschauenden Musikübung; es ist eins der nicht gerade häufigen Stücke, welches unserem Heute vollauf gerecht wird! — Nicht minder erfreulich, wenn auch mehr zur „klassizistischen" Richtung neigend, ist die Sonate für Violine und Klavier op. 4 von Albert Hösl (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Das Erfreuliche ist das bei aller Klarheit des Satzes und Aufbaus ganz Unakademische der Erfindung und ebenso die reine Empfindungslyrik der Romantismen, die namentlich im Adagio und Vivace in ihrem Zug zum einfachen Ausdruck, im ersten Allegro mit harmonischen Färbungen ohne falsche Sentimentalität zur Darstellung kommt. Für ein Opus 4 ist das Werk von anerkennenswerter Formgewandtheit; die Aufgabe gleichberechtigter Instrumentenbehandlung im Duosatz ist glänzend gelöst. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß der Komponist sich erfolgreich mit der Problematik allgemeingültigen Schaffens wird auseinandersetzen können. — Georg Havemann legt das Konzert für Oboe, Flöte und Klavier (Cembalo) von G. Ph. Telemann (1681—1763) in gediegener Bearbeitung vor (Collection Litolff Nr. 2838). Nach dem in der Rostocker Universitätsbibliothek befindlichen Original, das Oboe d'Amour und Flûte traversier vorschreibt, hat der Herausgeber das hübsche Werkchen mit stilgerechter Generalbaßbearbeitung weiteren Kreisen zugänglich gemacht, dabei sowohl eine Oboen- und Oboe-d'Amour-Stimme bereitgestellt, als auch der Generalbaßausführung nach eigener Fertigkeit dieser Kunst durch Belassung der Zahlen Gelegenheit gegeben.

Paul Egert.

W. A. Mozart: Violinkonzert Nr. 3 G-Dur (für Violoncell übertragen von Gerhard Silwedel). Breitkopf & Härtel.

Zu begrüßen, wenn auch hauptsächlich in pädagogischer Hinsicht, ist Silwedels Übertragung des G-Dur-Violinkonzertes von Mozart für das Violoncell. Als Lehrer stellt man immer von neuem wieder fest, wie nützlich sich das Heranziehen dieser Art von Musik im Unterricht auswirkt. Wenn man auch weiß, wie wenig das Cello an sich zur vollkommenen Wiedergabe etwa eines solchen Mozart-Konzertes, dieser Musik leichtbeschwingtester Grazie und letzter Klarheit und Durchsichtigkeit, geeignet ist, so muß man gerade diese weniger günstigen Seiten des Instrumentes im Unterricht bewußt pflegen. Als Vorarbeiten für Werke wie das Beethovensche Tripelkonzert und auch so zahlreiche Kammermusikstellen, die den Cellisten allgemein gerade wegen der geforderten technischen Beweglichkeit und graziösen klanglichen Gestaltung Mühe machen, ist eine solche Übertragung von Nutzen. Im Konzertsaal wäre allerdings das Cello wohl immer ungeeignet, dieses Mozartsche Werk vollkommen erklingen zu lassen.

Herbert Schäfer.

Dietrich Buxtehude: Triosonate I und II für Geige, Gambe und Cembalo. Neuausgabe von Bruno Grusnick und August Menzinger. Bärenreiter-Ausgabe 1151 und 1152.

Zur besonderen Freude für alle Freunde vorklassischer Kammermusik bringt der Bärenreiter-Verlag als Anfang einer Neuausgabenreihe zwei Triosonaten von Dietrich Buxtehude. Wenn man erwägt, wie groß heute das allgemeine Bedürfnis nach Musikschätzen aus der Vorklassik ist, wie man überall in Deutschland ernsthaft bestrebt ist, diese Werke mit möglichster Stiltreue wieder zum Leben zu erwecken, so muß man gerade diese Buxtehude-Pflege besonders schätzen. Die Triosonaten dieses norddeutschen Orgelmeisters sind Perlen von besonderem Wert; gerade diese Werke sind neben

aller formalen und klanglichen Schönheit von einer musikalischen Kraft und Lebendigkeit, daß zweifellos auch ein Publikum, das historisierenden Ausgrabungen skeptisch gegenübersteht — und das kann man bei vielen ans Licht gezogenen, vergessenen Werken mit Recht! —, sich von dem Lebensrecht dieser Musik leicht überzeugen lassen wird. — Man kann der Fortsetzung dieser Sonatenreihe nur dankbar entgegensehen. Besonders zu begrüßen ist bei dieser Neuausgabe, daß der Cembalopart im reinen Urtext erscheint und auch die Streicherstimmen nur an den notwendigen Stellen bearbeitet sind.

Herbert Schäfer.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Das Berliner Philharmonische Orchester hat unter Leitung von Carl Schuricht Beethovens Siebente Sinfonie so vollkommen auf eine Plattenfolge gespielt, daß sie den Vergleich mit den bereits vorliegenden Aufnahmen des Werkes nicht zu scheuen braucht. Mit großer Gewissenhaftigkeit arbeitet Schuricht alle Feinheiten der Partitur aus, und auch die Grenzen der Lautsprecherwiedergabe sind berücksichtigt. Bei allem überschäumenden Temperament, das namentlich im Scherzo und im Finale durchbricht, wird die Deutlichkeitsgrenze nicht überschritten. Begeisternd sind immer von neuem die rauschenden Streicher der Philharmoniker. Bewundernswert ist die akustische Ausgeglichenheit, die alle Instrumentengruppen des Orchesters im richtigen Verhältnis zur Geltung kommen läßt und die auch kraftvolle Fortestellen fast noch klarer zum Klingen bringen als es bei einer guten Konzertaufführung der Fall zu sein pflegt. Die Folge von fünf Schallplatten kann namentlich zu Studienzwecken der überall innegehaltenen Werktreue empfohlen werden.

(Grammophon LM 67 162—67 166.)

Die farbig instrumentierten Partituren der neueren Russen sind geeignet, die Möglichkeiten des modernen Orchesters auch in der Mikrophonwiedergabe zu zeigen. Daher sind die Polowetzer Tänze aus Borodins Oper „Fürst Igor" besonders dankbar. Das Philadelphia-Orchester unter seinem Dirigenten Leopold Stokowsky ergeht sich bei der Wiedergabe dieser Tänze in wahren Klangorgien. Es ist erstaunlich, wie rein auch die tiefsten Baßregister auf der Schallplatte erklingen. Man darf die beiden Platten zu den interessantesten Aufnahmen der gehobenen Unterhaltungsmusik zählen.

(Electrola DB 3232—33.)

Bereits mehrfach wiesen wir darauf hin, mit welchem Eifer sich die berühmten Dirigenten der Welt der Deutung des Schaffens von Brahms widmen. Artur Toscanini, dem als ausgesprochenem Operndirigenten und Italiener der Zugang zu Brahms sicher nicht leicht wird, besticht bei der Wiedergabe der „Tragischen Ouvertüre" durch die konzentrierte Art, mit der er das Werk interpretiert. Da werden die Grundrhythmen unabänderlich festgehalten, und höchster Wohllaut strahlt von der Partitur aus, deren Instrumentierung meist als herb bezeichnet wird. Das Londoner Rundfunkorchester bildet einen idealen Musizierkörper.

(Electrola DB 3349/50.)

Walter Niemanns Klaviermusik — eine Mischung aus impressionistischer Klangkunst und Romantik — mit ihren eigenwilligen Harmoniefolgen verdient in der geschliffenen Wiedergabe durch den Komponisten Beachtung. Die „Gartenmusik" und der „Altgriechische Tempelreigen" sind auf einer Platte vereinigt. Die beiden Meisterstücke der kleinen Form erfreuen durch die melodische Einkleidung und durch ihre gesunde Virtuosität.

(Odeon O/7768.)

Das Nationalsozialistische Reichssinfonieorchester stellt seine hochwertigen Leistungen nun auch auf der Schallplatte unter Beweis. Unter Leitung von Franz Adam wird eine Schöpfung der leichten Muse, Lammers unvergänglicher Walzer „Die Schönbrunner" sauber und außerordentlich schwungvoll musiziert.

(Grammophon EM 15 160.)

Ein begnadeter junger Tenor, Gino Sinimberghi, der bereits an die Berliner Staatsoper verpflichtet ist, singt mit einem Gigli vergleichbaren Ausdruck und Schmelz zwei Lieder aus dem Tonfilm „Mutterlied". An dem Vortrag ist alles typisch italienisch im guten Sinne — eine verheißungsvolle Leistungsprobe des jungen Künstlers.

(Grammophon H 47 164.)

Eine der selten gehörten Ouvertüren Massenets, die Ouvertüre zu „Phädra", erklingt durch das Berliner Philharmonische Orchester in bestrickender Pracht. In dieser Wiedergabe vermag man der Kunst Massenets positive Seiten abzugewinnen. Hans Schmidt-Isserstedt dirigiert.

(Telefunken E 2399.)

Auf der Linie der Erneuerung des landläufigen Ouvertürenrepertoires liegt die Aufnahme der Ouvertüre zu Suppés „Boccaccio", wieder ein Glanzstück der Berliner Philharmoniker. Auch hier ist Schmidt-Isserstedt der Dirigent.

(Telefunken A 2403.)

Bruckners Ouvertüre in g-Moll wird selbst für die meisten Verehrer des Meisters eine Neuheit sein. Der Sinfoniker zeigt sich hier einmal mehr von der unbeschwerten Seite, allerdings unter Einsatz großer Satzkünste. Das Londoner Queens Hall-Orchester unter Henry J. Wood wird dem Werk bestens gerecht. Mit einer schönen Leichtigkeit wird die Partitur Bruckners dargeboten. Als Ergänzung erklingt ferner Glinkas beschwingte Ouvertüre „Ruslan und Ludmilla" in einer spritzigen Wiedergabe.

(Grammophon J 35 085.)

Tänze des 16. Jahrhunderts macht die Spieleinung Berlin auf alten Instrumenten lebendig. Der Klang der Blockflöten vereinigt sich gut mit einem Cembalo. Die Platte vermag dem Musikfreund die Klangwelt einer zurückliegenden Epoche zu verdeutlichen.

(Electrola EG 6098.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden jetzt im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Alfred Berner: Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegenwärtigen Theorie und Praxis in Ägypten. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig, 1937.

Die Arbeit stützt sich auf Schallplattenaufnahmen sowie auf unmittelbare Beobachtung der heutigen ägyptischen Musikpraxis. Eine beträchtliche Zahl von Übersetzungen bietet der Notenanhang.

Den Eingang der Darstellung bildet eine Kritik des im vorigen Jahrhundert aufgestellten Vierteltonsystems. Gegenüber diesen theoretischen Temperierungsversuchen verweist Berner zu Recht auf die beiden Grundbegriffe der alten arabischen Musiktheoretiker: Tetrachordik und nicht temperierte Leiter. Fast ebenso bedeutsam wie die Leiterbildung selbst sind Aufbau, Bewegungsform, melodische Struktur der arabischen Makamat. Bei der stilkritischen Bestimmung dieser Gestaltungsqualitäten empfiehlt es sich allerdings nicht, den abendländisch und neuzeitlich gefärbten Begriff des „Motivs" heranzuziehen. Was gemeint ist, wäre hier besser allgemeiner als melodische Gestaltverwandtschaft zu fassen. Im Kapitel „Musikinstrumente" berührt der Verfasser die bis jetzt noch ungelöste Frage der arabischen Bundlaute. Er schildert Stimmung, Tonumfang, Spieltechnik von Ud (Laute), Kanun (Zither), Kamanga (europäische Violine) und Nay (Rohrflöte). Das Instrumentarium ordnet sich stilistisch völlig dem Gesang unter, dessen Grundbewegtheit sich als die einer fließenden Linie darstellt, „in der Schrittweiten in labilster Form behandelt und durch Verzierungen oder Verschleifungen oft zu reinen Helligkeitsreihen zersetzt werden". Instrumentale und vokale Tongebung sind ungewöhnlich scharf, das Klangideal unterscheidet sich ganz wesentlich von abendländischen Grundvorstellungen. Eine tiefergreifende Charakteristik läßt Berner hier freilich vermissen. Sie müßte einmal vom Phänomenologischen, von den Gestaltqualitäten des Klangeindrucks ausgehen, zum anderen wäre der körperlich bedingten, stimmungsphysiologischen Verwurzelung dieser Klangform nachzuspüren. Ein Hauptteil der Untersuchung gilt der freien Form des Taksim. Das Wort bedeutet „Teilung" und weist auf das Zerlegen eines festen Makamleitermaterials in eine Reihe von annähernd gleichen Abschnitten (tukassim) hin. Es handelt sich mit anderen Worten um die bekannte orientalische Form freier Umschreibung eines vorgegebenen Tonstoffs und Gestalttypus. Im Ostinato-Taksi tritt eine Spannung zwischen gleichförmigen Grundrhythmen und synkopierter Melodie zutage. (Dasselbe Grundprinzip scheint übrigens in der arabischen Borduntechnik zu liegen; gegenüber der fließenden Melodie vertritt der starre Halteton zeitlich, tonal und ton-

räumlich gleichsam den festen Hintergrund.)
Eine noch feinere Bestimmung des tonalen Aufbaus der transkribierten Beispiele ließe sich durch weitergehende Abstufung der Strukturformeln erzielen. Im übrigen zeugt die Studie von gründlicher Erarbeitung und gewissenhafter Auswertung ihres Stoffkreises.

Werner Danckert.

Paul Bülow: Bayreuth. Die Stadt der Wagner-Festspiele 1876—1936. Bibliographisches Institut, Leipzig.
Man wird dem Verfasser und dem Verlag des handlichen Büchleins Dank wissen. Der Verfasser hat es vorzüglich verstanden, in knapper, aber dennoch umfassender Weise Werden, Wachsen und Vollendung des Festspielgedankens darzustellen; alles Wissenswerte ist in diesem kleinen Werk in schöner, begeisterter Sprache dem Leser nahegebracht. Das Ganze ist ein tätiger Beitrag zur immer tieferen Verwurzelung des nationalpolitischen Vermächtnisses Wagners. Der Verlag hat das Buch mit reichem und vorzüglichem Bildmaterial ausgestattet.

Werner Korte.

Gustav Christian Rassy: Kantor und König. Eine Bach-Novelle. 99 Seiten. Zentralverlag der NSDAP. Franz Eher Nachf., München. (Erschienen in der Sammlung „Junges Volk", Reihe: Kameraden, Bd. 13.)
Eine wichtige Episode im Leben zweier großer Deutscher, die für die deutsche Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts von symptomatischer Bedeutung ist, nämlich die Begegnung Friedrichs des Großen und Johann Sebastian Bachs in Potsdam, schildert Rassy in einer Novelle, deren Höhepunkt das grundsätzliche Gespräch der beiden ihr Jahrhundert überragenden Männer ist. Im Soldatischen und Gemeindeutschen treffen sich König und Kantor, die jeder eine eigene Welt im deutschen Geistes- und Volksraum zu verwalten haben. Um diesen Kern rankt sich eine mit kundiger Feder geschriebene Rahmenhandlung, die von der Schilderung der Häuslichkeit und der sicher in sich ruhenden Persönlichkeit Bachs, der ergötzlichen Postkutschenfahrt und der Potsdamer Hofatmosphäre — mit den Figuren Fredersdorffs und Philipp Emanuel Bachs im Mittelpunkt der Umgebung des Königs — bestimmt wird. Das Büchlein, in dem der nicht immer konsequent durchgeführte Stil und einige Merkwürdigkeiten — der Gastwirt in der Lutherstadt Wittenberg spricht unverfälschten Berliner Dialekt — die Geschlossenheit der Darstellung manchmal beeinträchtigen, vermag namentlich der Jugend die Persönlichkeit Bachs näherzubringen.

Hermann Killer.

Das Musikleben der Gegenwart

„Lohengrin" — heroisch gestaltet!

Eine wegweisende Neuinszenierung in Düsseldorf

Jede Zeit pflegt sich auszurichten nach ihrer weltanschaulichen Haltung. Das Werk Richard Wagners, noch vor wenigen Jahren im parteipolitischen Tageskampf häufig verzerrt und mißdeutet, steht heute als ein Symbol im Mittelpunkt des deutschen Theaters. Auch im „Lohengrin" haben sich die Perspektiven der Betrachtung verschoben. König Heinrich erscheint uns jetzt als der überragende Vertreter der völkischen Einheit. Telramund ist ein tapferer Recke, der für seine Ehre kämpft. Wenn dann im Schlußbild ein von Wagner selbst gebilligter Strich wieder aufgemacht wird, so wird damit die Wendung ins Politische sinnvoll unterstrichen.
Generalintendant Professor Otto Krauß hat mit seiner Neuinszenierung des „Lohengrin" diesen heroischen Grundgehalt zum erstenmal in einer großartigen theatralischen Vision aufgezeigt. Er sieht das politische Drama, aber er läßt es erst als triumphale Krönung in der Schlußszene aufleuchten. Hier erscheint der junge Herzog Gottfried, nicht um schmerzgebeugt vor seiner toten Schwester als lebendes Bild zu figurieren, sondern er tritt mit dem Schwert Lohengrins bewaffnet vor das Volk, um die Führung der Brabanter zu übernehmen. Aus der romantischen Welt tritt damit der Erbe des Reiches hinaus in das wirkliche Leben. Dieser Einfall des hervorragenden Wagner-Regisseurs wächst so folgerichtig aus dem Werk, daß er als Vorbild für künftige Inszenierungen herausgestellt zu werden verdient. Auch in den anderen Szenen bewies Krauß, daß diese Oper einem schöpferischen Bühnengestalter ungezählte Möglichkeiten gibt, die Darstellung aus dem Rahmen der Tradition zu lösen, ohne sich in Widerspruch mit den Absichten Wagners zu setzen. Wenn

Lohengrin und Telramund zum Zweikampf antreten, lösen sich plötzlich auch Elsa und Ortrud von ihrer Begleitung. Sie erleben in ihrem bewegten Spiel den Kampf noch einmal, gleichsam als Spiegelbild, mit. Wie Ortrud und Elsa fast unmittelbar miteinander kämpfen, so steigert sich dieser Gegensatz in der Szene vor dem Münster zu einer grandiosen Begegnung, die nur in Hebbels „Nibelungen" ihre Parallele hat.
Dem von Werktreue und Können getragenen Spiel der Inszenierung entsprach auch die Aufführung, die von Hugo Balzer in großem Zug dirigiert wurde. Henk Noort als Lohengrin, die Elsa Lotte Wollbrandts, Josef Lindlars Telramund wurden noch übertroffen von der großartigen Ortrud Elisabeth Höngens, in der die Dämonie der Maske eine mächtige stimmliche Ausweitung erfuhr. Die Bühnenbilder von Helmut Jürgens hatten einen monumentalen Aufriß. In die Kostüme waren die in jüngster Zeit auf heraldischem Gebiet gewonnenen Erkenntnisse in formschönen Ornamenten einbezogen. Mit Auszeichnung bestand wieder der von Michel Rühl geführte Opernchor, der mit einer überraschenden Fülle, Dichte und Durchschlagskraft sang.

Friedrich W. Herzog.

Wiener Musikbericht

Von Alfred Orel, Wien

Geldliche Rücksichten lassen es — wie man immer wieder hört — am vorteilhaftesten erscheinen, die Staatsoper als Gäste- und Startheater zu führen. Die ständige Verpflichtung besonderer Gesangskräfte gestatten die vorhandenen Mittel nicht, und eine Vorstellung mit einem berühmten Gast ergibt trotz erhöhter Preise einen besseren Kassenrapport als eine noch so gediegene laufende Vorstellung mit dem ständigen Ensemble. Dennoch muß man sich doch stets wieder fragen, ob denn nicht die Wiedererweckung einer eigentlich wienerischen Opernkultur — und das gab es einmal — möglich wäre. Wie soll selbst ein Dirigent wie Hans Knappertsbusch eine wirklich gerundete „Lohengrin"-Aufführung bieten, wenn unter den Solisten nicht weniger als vier Gäste sind? Oder gereicht es einer Vorstellung zum Vorteil, wenn man (wie bei der neuen „Carmen") deutlich hört, daß die Carmen aus Dänemark, Don José aus Bulgarien, Morales aus Südslawien, Escamillo, Micaela und Frasquita aus Ungarn kommen? Doch dies alles ist schon zu oft gesagt worden; sehen wir nicht auf das Fehlende, sondern auf das Dargebotene. Von den internationalen Gefilden Salzburgs brachte Bruno Walter (Schlesinger) die „Euryanthe" nach Wien mit. Auch dieser neue Versuch wird dem Werk nicht den Platz im Spielplan erobern, den es zweifellos verdient. Und um gleich eine andere Tat des künstlerischen Leiters unserer Oper anzufügen, er brachte die „Carmen" in verfehlter Inszenierung und Textbearbeitung heraus; für diese zeichnet Brecher (Jude), für jene Karl Ebert. Neutextierungen — auch Neuübersetzungen — von Opern sind seit jeher eine mißliche Sache, besonders aber, wenn sie, wie im vorliegenden Fall, nichts Besseres bringen und durch ihre enge Verwandtschaft mit dem Bisherigen letztlich nur den Eindruck hinterlassen, daß sie es eben gerade auf das nun schon einmal Vertrautgewordene (z. B. „Auf in den Kampf!" oder die „Liebe mit den bunten Flügeln") abgesehen hatten. Es mag sein, daß „Carmen" den Bühnenbildner und Regisseur besonders anregen mag, aber zum Schaustück mit begleitender Musik darf eine Oper denn doch nicht werden.

Neben glänzenden Wiedergaben der „Elektra" und des „Rosenkavaliers" unter Knappertsbusch leitete Furtwängler die „Meistersinger", Weingartner erfüllte mit Wagner-Aufführungen seine noch immer fortdauernden Dirigierverpflichtungen, eine „Tristan"-Aufführung unter dem aus Aachen entliehenen Herbert v. Karajan ließ aufhorchen. Sollte es denn wirklich nicht möglich sein, ihm einen seinen berechtigten künstlerischen Ansprüchen entsprechenden Wirkungskreis an der Staatsoper zu bieten? Eine „Palestrina"-Aufführung unter Walter zeigte trotz äußerlicher Höhe die Unmöglichkeit, innere Abstände zu überbrücken. Noch deutlicher trat dies bei der Novität der bisherigen Spielzeit, Jacomir Weinbergers „Wallenstein", zutage. Ist es schon fraglich, ob sich Schillers Dichtung überhaupt in ein Opernbuch umgießen läßt, hätte dies nur durch ein völliges Nachdichten aus deutschem Geist geschehen können, nicht aber in vielfach engster Anlehnung an den Originaltext. Nation und Rasse stehen bei Weinberger von vornherein einer entsprechenden geistigen und musikalischen Gestaltung des Vorwurfs entgegen. Von der tschechisch-jüdischen „Volksoper" des „Schwanda" zu einem großen deutschen Opernwerk führt kein Weg, und dies kann auch durch Anpassungsversuche nicht vorgetäuscht werden. Am ehesten gelang noch das äußerliche bunte Leben der Lagerszene. Der Silvesterabend brachte eine textliche

Neubearbeitung der „Fledermaus“ von Johann Strauß, ohne damit etwa dem Werke zu nützen. Ob es notwendig war, für die Aufführung Gäste zu verpflichten, die den Wiener Operettenaufführungen in der letzten Zeit eindeutigen Charakter verliehen, sei dahingestellt. Zu „Fledermaus“, „Zigeunerbaron“, „Bettelstudent“ und „Giuditta“ ist nun über eine Wohltätigkeitsaufführung auch Lehars „Land des Lächelns“ in die Staatsoper eingezogen. Daß die ausführenden Kräfte der Staatsoper damit nichts anzufangen wissen, kann nicht wundernehmen. Einem nunmehr glücklich überwundenen Geiste gehörten zwei Aufführungen einer „Internationalen Operngesellschaft“ an, die einmal Milhauds „Pauvre matelot“, Iberts „Angelique“ und Rossinis „Cambiale di matrimonio“ zu einem Abend vereinigte, an einem zweiten mit einer „Bearbeitung“ von Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ durch Ernst Krenek bekanntmachte. Man braucht kein Stilpuritaner zu sein, um diese Umbiegung des alten Klangbildes durch Linearzüge einer Moderne von gestern abzulehnen. Die Abende waren glücklicherweise Abschiedsabende vor einer Reise der Gesellschaft in Länder des „Internationalismus“. Bot derart die musikalische Bühne bisher wenig Erfreuliches, so sind im Konzertsaal eine Reihe genußreicher Abende zu verzeichnen. An die Spitze sei eine Aufführung von Pfitzners „Von deutscher Seele“ unter Leitung des Komponisten gestellt; die beglaubigte Auslegung des Partiturbildes erhöhte die Wirkung, die das Werk schon bei früheren Aufführungen auf den Hörer gemacht hatte, noch beträchtlich. Die Ursprünglichkeit und Ehrlichkeit der Empfindung, das völlige Herauswachsen aus deutschem Fühlen und Denken kam in vollem Maße zur Geltung. In den Abonnementskonzerten der Konzerthausgesellschaft unter Dr. Karl Böhm hörte man außer dem Cellokonzert von Pfitzner eine, wenn auch nicht ganz der Wiener Tradition entsprechende, so dennoch von tiefer Einfühlung getragene Aufführung des „Deutschen Requiems“ von Brahms; von energischem Fortschreiten Friedrich Bayers auf seinem künstlerischen Lebensweg zeugte seine „Sinfonische Spielmusik“ (gleichfalls unter Böhm). Zwei philharmonische Konzerte unter Toscanini galten beim „Publikum“ selbstverständlich als Sensation, die mitzumachen zum guten Ton gehörte. Unter Abendroth hörte man eine ausgezeichnete Darbietung von Bruckners 3. Sinfonie, Kuhlenkampff zeigte sich im Violinkonzert von Brahms nicht nur technisch, sondern auch musikalisch auf voller Höhe. In stetem Aufstieg befindet sich das im letzten Jahr neugegründete „Wiener Tonkünstler-Orchester“, das unter Leopold Reichwein und Josef F. Gröger, einem mit seinen Aufgaben sichtlich wachsenden, bisher unbekannten Wiener Dirigenten, acht Abonnementskonzerte gibt. Zusammengefaßt wird der Zyklus durch die Aufführung aller Ouvertüren und Vorspiele von Wagner. Von neuen Werken erzielten Orchesterlieder von Geutebrück und eine Fuge von Königer nachhaltigen Eindruck. Das vorwiegend auf deutsche Musik eingestellte Programm erfährt durch ehrliche fremdvölkische Werke treffliche Ergänzung, wie eine ausgezeichnete Darbietung von Dvořáks Sinfonie „Aus der neuen Welt“ unter Gröger zeigte.

Einen Höhepunkt der bisherigen Spielzeit bedeutete das Jubiläum der Gesellschaft der Musikfreunde. Furtwängler und Kabasta waren die Festdirigenten. In der Aufführung von Haydns „Schöpfung“ führte Furtwängler Orchester und Chor zu Höchstleistungen. Sieht man von kleinen Eigenwilligkeiten ab, die sich aus der ausgeprägten Persönlichkeit des Dirigenten ergaben, war es bewundernswert, wie rein und unverfälscht das Werk vor dem Hörer erwuchs. Man wurde geradezu an die unvergeßliche Aufführung erinnert, die Franz Schalk zum hundertjährigen Gedenken der berühmten Aufführung vom 27. März 1808 an der historischen Stätte mit kleinem Ensemble geleitet hatte. In einem zweiten Konzert brachte Furtwängler die „Egmont“-Ouvertüre, 5. und 6. Sinfonie von Beethoven glanzvoll zu Gehör. Der ständige Konzertdirektor der Gesellschaft, Oswald Kabasta, begleitete die machtvolle Wiedergabe von Brahms' Klavierkonzert B-Dur durch Wilhelm Backhaus, der sich hier wie in zwei eigenen Klavierabenden als einer der seltenen Künstler zeigte, bei dem der Hörer das Virtuose der Leistung völlig vergißt und nur mehr der Musik lauscht. Im Jubiläumskonzert erwies sich Kabasta mit einer hervorragenden, die Schwierigkeiten der zusammenfassenden Darbietung des Monumentalwerks meisternden Wiedergabe von Bruckners 8. Sinfonie als Dirigent hohen Formats. Unter seiner Leitung steht auch der Zyklus von acht Orchesterkonzerten, die die Gesellschaft der Musikfreunde gemeinsam mit der Ravag, dem österreichischen Rundfunkunternehmen, veranstaltet. Durch die Aufführung aller Sinfonien sind diese Konzerte als Beethoven-Zyklus gekennzeichnet. Bisher haben fünf davon stattgefunden, und es zeigte sich, daß dem Dirigenten die machtvollen Werke (Eroica, 5. Sinfonie) besonders liegen. An modernen Werken brachten diese Konzerte bisher zuerst Hindemiths sinfonische Suite „Mathis der Maler“, deren ausgezeichnete Wiedergabe den fraglichen künstlerischen Eindruck der ersten Wiener Aufführung vor einigen Jahren nicht zu bessern ver-

mochte. Claude Debussys „La mer" ließ deutlich die undeutsche Leere des französischen Impressionismus erkennen, Igor Strawinskis „Divertimento" und Béla Bartoks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta" führten in das fremdvölkische Schaffen der Gegenwart und reizten durch ihre völlige Abseitigkeit von unserer eigenen Kunst trotz Anerkennung hoher Technik zum Widerspruch. Eine sinfonische Suite von Egon Kornauth, die an den Anfang des letzten Konzerts gestellt war, bewies, daß auch auf traditioneller Grundlage modernes, d. h. gesundem Gegenwartsgeist angehörendes Musizieren möglich ist. Als Besonderheit brachte Kabasta noch die erste Aufführung der ungekürzten „Penthesilea" von Hugo Wolf; das Werk des dreiundzwanzigjährigen, in der Orchestertechnik unerfahrenen Künstlers wird wohl auch dadurch nicht mehr Raum in den Konzertprogrammen erlangen; das Unbändige dieses Sturm- und Drangwerks, das Unausgegorene und dadurch den Hörer Unbefriedigende wirkt sich in der ungekürzten Fassung in noch erhöhtem Maße aus. Für die große Öffentlichkeit ganz überraschend kam Kabastas Rücktritt von der Direktion der Musikleitung der Ravag und seine Übernahme der Nachfolge Hauseggers in München. Wenngleich er seine künstlerischen Funktionen in Wien beibehält, muß man diese anderseits wieder begreifliche Wendung der Dinge sicherlich bedauern, da die für das Wiener Musikleben so überaus wichtige und maßgebend einflußreiche, aber auch ebenso schwierige und verantwortungsvolle Stellung eines musikalischen Direktors des Rundfunks bei Kabasta in bewährten, guten Händen lag. Es muß voll anerkannt werden, daß er auch Widerständen gegenüber gesunde Musikpolitik machte, und es ist zu hoffen, daß sein Nachfolger Dr. Wicher mit gleichem freudigen Zielbewußtsein auf den Wegen fortschreiten möge, die er als „rechte Hand" schon seit längerer Zeit mit Kabasta ging.

Vom Musikleben in Hamm

Die Eigenart des deutschen Musiklebens wird im allgemeinen durch ihre Lebendigkeit und die betonte Musikpflege in den Mittel- und Kleinstädten gekennzeichnet. Daher mag eine zusammenfassende Würdigung des Musiklebens in einer Stadt wie Hamm einen charakteristischen Einblick in die Kunstfreudigkeit einer Gemeinde mittlerer Größe geben.

Die Schriftleitung.

Eine im nationalsozialistischen Sinn zielgerichtete Musikpflege wird in Hamm erst seit der Spielzeit 1935/36 durchgeführt. Ihren Ausgangspunkt nahm sie aber bereits 1934, als Oberbürgermeister Deter in Hamm in seinem „Aufruf" vom 20. März die unerläßliche Notwendigkeit der Zusammenfassung aller wertvollen Kräfte zur Gestaltung einer sowohl einheitlichen wie planvollen Musikpflege betonte und damit alle Körperschaften, Vereinigungen und Einzelpersönlichkeiten zu einsatzbereiter Mitarbeit verpflichtete. In diesem Aufruf, den man das „erregende Moment" in der Kulturpolitik Hamms in bezug auf sein Musikleben nennen müßte, wurde auch die Berufung des Pg. Heinz Eccarius zum städtischen Musikdirektor bekanntgegeben. An diese Berufung eines Musikers mit klaren volkserzieherischen Zielen und von zuverlässiger nationalsozialistisch-menschlicher Haltung, dem es also immer auf die Sache, nie auf die Person angekommen ist, knüpft sich die gesamte schöne Weiterentwicklung des Hammer Musiklebens, das „nach manchen Wintern des Mißvergnügens" zu einem wertvollen heimischen Kulturfaktor auf breiter, in sich absolut sicherer Basis gemacht werden konnte.

Als Heinz Eccarius diese verantwortungsreiche Berufung übernahm, war er alles andere als ein „Anfänger". Er brachte durch häusliche Erziehung schon manche glückliche Voraussetzung für eine zielbewußte Musikpflege in der Öffentlichkeit mit, da sein Vater als Leiter der Akademie der Tonkunst in Zürich und außerdem als Herausgeber und Bearbeiter von Klavier- und Violinwerken bekannt und angesehen war. — Ehe Heinz Eccarius nach Hamm kam, war er in äußerst reger musikpraktischer und -erzieherischer Arbeit in Duisburg, Mülheim und Paderborn tätig gewesen und hatte sich besonders für die Heranziehung musikliebender Laienkreise durch die Gründung eines Collegium musicums in Duisburg und Mülheim eingesetzt. Dazu hatte er sich als Konzertpianist (Ausbildung bei Otto Neitzel, Frieda Quast-Hodapp und Edwin Fischer) und auch als Chorführer und Chorerzieher einen ganz respektablen Namen gemacht. Als Kammermusiker hat er manches Werk im In- und Ausland (Holland, Schweiz, Schweden und Norwegen) mit aus der Taufe ge-

hoben und besonders die moderne Musik bekanntmachen helfen. (Honeggers Klavierkonzert, Pfitzners Klavierquintett usw.) Wie hoch seine Fähigkeiten als Musiker, Kulturpolitiker und Organisator bei den entscheidenden Stellen im neuen Deutschland gewürdigt wurden, geht aus Amtsaufträgen hervor, mit denen er in ständiger Ausweitung seiner Tätigkeitsbasis betraut wurde. (Leiter der Kreismusikerschaft Westfalen-Ost mit den Ortsgruppen Hamm, Ahlen, Soest, Lippstadt und Paderborn und den Stützpunkten Bochum, Pelkum, Wiescherhöven, Heessen, Olde, Beckum, Werl, Geseke, Höxter, Warburg, Büren und Lippspringe, städtischer Musikbeauftragter in Hamm und Paderborn, Gauchormeister des RV. der Gemischten Chöre von Westfalen-Niederrhein, Kreischormeister des Deutschen Sängerbundes in Hamm und Paderborn.)

In Hamm fand Eccarius 1934 ein geradezu ideales Arbeitsfeld vor. In gesinnungsvoll verständig kluger Haltung, die ihm schnell das Vertrauen sowohl der in Hamm verantwortlichen Stellen wie auch des Publikums und der Presse gewann, erwirkte er bald die Auflösung der bestehenden musiktreibenden Vereine und Gruppen (Musikverein, Collegium musicum und Konzertgesellschaft) und ihre planmäßige Zusammenziehung zu der „Städtischen Konzert- und Chorvereinigung“. Sie konnte sich, organisatorisch vorbildlich aufgegliedert, bereits Winter 1935/36 als starkes, einheitliches Gebilde vorstellen.

Da ein traditionell aufgebautes Konzertrepertoire und Konzertpublikum nicht vorhanden waren, wurden die Programme durch die Heranziehung von berühmten Namen „schmackhaft“ gemacht. Elly Ney übte starke Lockung, Gerhard Hüsch, Ludwig Hölscher, Siegfried Borries, um aus der Reihe der Gastsolisten hier nur diese zu nennen. — Für die Sinfonie-Abende war, da das heimische Orchester künstlerisch und auch zahlenmäßig nicht ausreichte, das benachbarte und unter Generalmusikdirektor Wilhelm Sieben durch und durch geschulte Städtische Orchester Dortmunds verpflichtet worden, als dessen Dirigent in Hamm aber Heinz Eccarius fungierte. Das Stadttheater Dortmund kam außerdem mit seinen Opern-, Operetten- und Schauspielkräften nach Hamm. Alles war immer geregelt nach planvoll angelegten Wirkungsabständen. — In einer ausgezeichneten Programmgestaltung wurde „unsichtbare“ Erzieherarbeit getan. Hier legte Eccarius klugerweise zunächst mehr Gewicht auf die Vermittlung der klassischen und romantischen als auf das absolute Bekanntmachenwollen mit zeitgenössischer Musik, obschon diese mit kleinen geschickten Einstreuungen nicht unterschlagen wurde, besonders soweit es sich um zeitgenössische Liedmusik handelte. Strauß, Reger, Pfitzner waren im übrigen die äußersten Pole der instrumentalen „Modernität“. — Dazu gab's gute Kammermusik. Für sie wurden entweder bekannte Quartettvereinigungen des In- und Auslandes (Quartetto di Roma) oder Solisten herangezogen oder Heinz Eccarius stellte sein eigenes pianistisches Können in den Dienst der Sache. (Klavierabend mit Werken von Beethoven, Bach, Brahms, Schumann, Liszt.) So hörten die Hammer zweimal Siegfried Borries (Mozart: Violinkonzert in D-Dur und Brahms: Violinkonzert in D-Dur op. 77), das Strub-Quartett spielte Beethoven und Schubert, das Leipziger Soloquartett zeigte exquisite Kammerliedkunst an alten, klassischen und modernen Liedern. Wie überhaupt dem Lied in jeder Form, ob Kunst-, Volks- oder Chorlied besondere Pflege zugewandt war. Man hörte in Hamm u. a. Gerhard Hüsch, Heinrich Schlusnus, Georg A. Walter, Fred Drissen, das Freiburger Kammertrio für alte Musik, Günther Baum, und für die laufende Spielzeit werden noch Heinrich Rehkämper, Helene Fahrni und Rudolf Watzke (die beiden letzteren als Solisten für das Brahmssche „Requiem“) erwartet. Die Chorgautagung im Mai 1936 zeigte an einem vorbildlich aufgestellten Programm, in welch enger Bindung die Tätigkeit der Chöre zum kulturellen Leben einer Stadt und ihrer miteinbezogenen Umgebung stehen kann. Für die geistige Vertiefung dieser Bindung sorgten auf dieser Tagung die Referate Ludwig Webers über „Erkenntnisse in der neuen Chormusik“ und Heinz Eccarius' über „Menschliche und künstlerische Voraussetzungen zum Aufbau der Reichsverbandschöre“. Der chorische Anteil wurde von den Gemischten Chören der Hammer und Paderborner Chor- und Konzertvereinigungen getragen. Das Hauptwerk des Programms bildete Otto Siegls Chor „Eines Menschen Lied“. Am weiteren Ausbau der festlichen Tagung waren die Volkschöre von Bochum, Herne, Rünthe, Werne, der Bielefelder Kinderchor, der Westdeutsche Kammerchor Hagen und die Lüdenscheider Musikvereinigung beteiligt. Das Ganze war für das sonst so stille Hamm ein wahrhaft großes künstlerisches und völkisch betontes Ereignis. — Zu den Konzerten im Kurhaus kommen nun seit 1937 noch die „Musikalischen Morgenfeiern“ im Festsaal des Stadthauses. Ihr Hauptzweck ist, vorwiegend die in Hamm lebenden und wirkenden Musiker herauszustellen und zu fördern. Diese Morgenfeiern haben sich überraschend schnell eingebürgert, nicht zum wenigsten aus dem Grunde, daß Heinz Eccarius auch hier für ausgesuchte Programm-

gestaltung Sorge trägt. — Augenblicklich ist man dabei, eine „Offene Singstunde" nach Augsburger Muster einzurichten, und Eccarius hofft, am 1. April d. J. mit allen Vorarbeiten fertig zu sein. Hat sie ihre Existenzberechtigung erwiesen, dann werden die Ziele weitergesteckt. Am Ende steht — zunächst — die Volksmusikschule. — Arbeit über Arbeit! Pläne über Pläne! Und schöne Erfolge! — Ein erfreulich frisches musikalisches Leben blüht in Hamm zunehmend auf, wobei natürlich, wenn Zahlen genannt werden, keine großstädtischen Maße angelegt werden dürfen. Dem Fachmann auf dem Gebiet der Kulturpolitik und damit der städtischen Musikpflege in Mittel- und kleineren Städten ohne Tradition (Hamm hat etwa 54 000 Einwohner!) wird mit dem langsamen Steigen der Besucherziffer auch zugleich die schwere „Knetarbeit" klar, die geleistet werden muß, wenn die verantwortlichen Stellen nicht mit der robusten Druckgewalt ihrer Autorität, sondern mit dem unerschütterlichen Glauben an die siegende Kraft der Musik selbst ihre Arbeit tun, wie es so erfolgreich hier in Hamm geschieht. Im Winter 1935/36 zählte man noch ganz bescheiden 316 Vormieter, für großstädtische Verhältnisse eine unmögliche Zahl, hier aber ein gesunder Grundstock zu weiterem Aufbau. Im folgenden Winter, 1936/37, stieg die Zahl auf 452, und in diesem Winter sind es 572 Vormieter geworden. Die Einbeziehung der NS.-Kulturgemeinde bzw. der NSG. „Kraft durch Freude" ist dabei eine Selbstverständlichkeit. Die Besucherzahl selbst ist natürlich höher. Sie schwankte seit Januar 1936 bis zum letzten Konzert Januar 1938 zwischen 600 und 920. Das stärkste Interesse wurde Siegfried Borries und Gerhard Hüsch entgegengebracht.

Heinz Eccarius und die Hammer Stadtverwaltung mit ihrem kunstfördernden Oberbürgermeister Deter an der Spitze dürfen auf das bisher Geleistete ehrlich stolz sein. Denn hier wird fruchtbare Kulturarbeit am Volke in allen seinen Schichten auf weite Sicht getan. Es ist eine Kulturarbeit, die in ihrem ganzen Umfang an klarer Zielsetzung, an unermüdlichem Bodenbereiten und Basisschaffen, an Beseitigung eingewurzelter Vorurteile, an Wegnehmen empfindsamer Reibungsflächen, besonders auf konfessionellem Gebiet, ganz zu erfassen keinem Großstadtmusiker oder -konzertbesucher gelingen wird. Das Lob dieser „Stillen im Lande" zu singen, die im wahrsten Sinn des Wortes „auf die Dörfer gehen" (Eccarius und seine Helfer betreuen den ganzen ländlichen Bezirk Westfalen-Ost), um ihren bisher gerade auf diesem wichtigen Gebiet so arg vernachlässigten Volksgenossen den Weg zur Kunst zu zeigen, soweit dies mit den anwendbaren Mitteln möglich ist, ist nur eine selbstverständliche Pflicht der Presse, die hiermit zugleich einer ihrer wichtigsten kulturpolitischen Aufgaben gerecht wird.

Mally Behler.

Franco Vittadini „Fiordisole"

Deutsche Uraufführung eines italienischen Balletts in Düsseldorf

Bis zum heutigen Tage war uns der italienische Komponist Franco Vittadini unbekannt. Nach der Uraufführung seines Balletts „Fiordisole" („Sonnenblume") hoffen wir auf eine baldige weitere Begegnung mit diesem Musiker, der die Kunst der Farbenmischung und die Klangphantasie mit unerhörter Geschmeidigkeit meistert. „Fiordisole" erscheint von der Schönheit der südlichen Sonne eingewiegt. Hier ist alles zu Musik, zur gesegneten Melodie geworden. Das Orchester hat einen Glanz und eine Atmosphäre, die in heiterster Grazie schwingt und das Melos in breiten Kantilenen aufsteigen läßt. Auf das Diesseitige gerichtet, verschwendet die Musik eine berückende Farbenpracht, die durch ein rhythmisch festgefügtes Rückgrat vor dem Zerfließen eines fast im Übermaß investierten Gefühlsreichtums bewahrt wird. Zur Person des Komponisten wissen wir vorläufig nur, daß er im Jahre 1884 in Mailand geboren wurde und heute als Direktor des Konservatoriums in Pavia wirkt. In dem Tanzspiel „Fiordisole" wickelt sich in fünf Bildern ein zwischen Märchen und Wirklichkeit schwebendes Geschehen ab. Bis der junge Gino seine Fiordisole heimführen kann, muß er sich durch viele Widerstände hindurchtanzen. Er sticht ihren Verlobten aus, befreit sie aus dem Gefängnis, findet mit Hilfe einer Wahrsagerin seinen Zwillingsbruder wieder, um dann in seiner Heimat im Zeichen der Sonnenblume das Fest der endlichen Vereinigung und Versöhnung zu feiern. Folklore Tänze der Fischer und Fischerinnen geben dem Werk einen Hintergrund betonter Volksnähe. Sein typischer italienischer Charakter zeigt Vittadini so als berufenen Sprecher seines Volkes und als einen Musiker, der die Ballettmusik um ein gültiges und melodisch hinreißendes Werk bereichert hat.

Die Uraufführung im Düsseldorfer Opernhaus, die von Herbert Haarth gestrafft und schwungvoll dirigiert wurde, fand in der buntbewegten Choreographie Herbert Freunds lebhaften Widerhall.

In den von Paul Walter entworfenen Bildern lebte eine Farbigkeit, die auch das tänzerische Spiel — mit der grazilen Steffi Feige und dem quicklebendigen Herbert Freund in den Hauptrollen — prächtig auflockerte. Sigfrid Jobst als kräftig gezeichneter Bürgermeister, Margot Wintzens geschmeidige Zofe, Oskar Arzbergers operettenhaft komischer Graf und Ernst Schröblers lustig schlenkernder Kerkermeister seien neben Grete Pesch, Martha Hensel, Hella Nebelung und Friedrich Bucher wenigstens genannt.

Die „andere Seite" der Ballettmusik im Sinne der angewandten Kunst, die sich in ihrer Rolle als Kommentar der Handlung begnügt, zeigte Heinz Vogt in seiner gleichfalls uraufgeführten Burleske „Ritter Blaubart" nach einer Idee von Herbert Freund. Keß und frech hat der Komponist diesem parodistischen Seitenstück zu Heinrich VIII. eine ironische Grimasse in Tönen aufgeklebt. Wenn Ritter Blaubart von seinen sieben Frauen hintereinander ein halbes Dutzend köpfen läßt und dann selbst als Opfer der Nr. 7 fällt, dann triumphiert die groteske Moritat als Klamauk um des Ulkes willen. Besagte Nr. 7 macht ihn im Tanz betrunken und schneidet ihm dann den Bart als das Symbol seiner Kraft ab, worauf er im Schlafrock mit Kapuze sein verdientes Ende findet, indes die sechs getöteten Frauen als gerahmte Bilder von der Rückwand herabschauen.

Der Komponist verteilte vom Dirigentenpult aus die entsprechenden Akzente mit kräftigem Schlag. Sigfrid Jobst war ein lüstern fletschender Blaubart, der im Zeichen bekannter Vorbilder seine tollen Possen riß. Friedrich W. Herzog.

Tanz in Berlin

In der dritten Stunde des Tanzes im Theater am Horst-Wessel-Platz zeigten Mitglieder der Sächsischen Staatstheater, Dresden, vollwertige Proben ihres Könnens. In der Hauptsache vertreten diese Tänzer und Tänzerinnen einen stark nach dem pantomimischen ausgerichteten Stil. Als die stärkste tänzerische Begabung ist wohl Vera Mahlke anzusprechen, deren Volksliedvariationen von einem dichterischen Hauch überglänzt waren. Das Tänzerpaar Hanna Schlencker-John und Fritz Schulz verrieten schon in der Gestaltung ihrer Kostüme einen für alles bühnenwirksame aufgeschlossenen Sinn. Robert Meyer versteht sich auf bildhafte Wirkungen. Hilde Schlieben und Gino Neppach fanden sich in künstlerischer Liniensprache. Am Flügel begleitete Willy Wolff von der Dresdner Staatsoper.

Im Rahmen der Vortragsreihe des Japan-Institutes sprach im Bezirksverordnetensaale des Rathauses Schöneberg der Referent im kaiserlich-japanischen Kultusministerium und Dozent an der Nihon-Universität, Tokio, Dr. Masami Kuni, über das Thema: Tanzkunst in Japan. —

Das polnische National-Ballett, das unter der bewährten Leitung des Ballettmeisters Feliks Parnell steht, gastierte im Bach-Saal. In bunt wechselnder Reihenfolge zeigte die technisch vortrefflich vorgebildete Tanzgruppe ansprechende choreographische Darbietungen, wobei neben der dekorativen Farbenprächtigkeit der Kostüme sich leider der Mangel einer entsprechenden Dekoration bemerkbar machte. Spitzenleistungen boten neben Ziji Halama, Feliks Parnell und Tadeusz Wolinski insbesondere das Tänzerpaar Eugenja Grabiszewska und Tadeusz Sutynski. —

Die junge, anmutige Tänzerin Etta Klingenberg hat trotz ihrer starken Jugendlichkeit schon einen eigenen persönlichen Stil. Ihre tänzerische Darbietungskunst, die sie in einem gut zusammengestellten Programm im Schumann-Saal zeigte, ist auf einer soliden technischen Grundlage aufgebaut. Der Stern, der über demselben Kammertanzabend im Schumann-Saal strahlte, war Hertha Wegeleben. Vom ersten bis zum letzten Tanz hielt sie ein künstlerisches Niveau, das Beachtung verdient. Traute Spanier zeigte in drei Tänzen ein beachtliches technisches Können, das in seiner weiteren Entwicklung noch schöne Früchte zeitigen wird. Den Hauptteil des Abends bestritt Eva Schaube. Ihren Tänzen fehlt noch die letzte Eindringlichkeit, weil sie zu stark im Gymnastischen wurzelt. Der Tanz wird aber erst dadurch zu einer eindrucksmächtigen Kunst, daß sich mit reinem Körperrhythmischen das Seelische verbindet. —

Der nachhaltige, bestimmende Eindruck der vierten Stunde des Tanzes im Theater am Horst-Wessel-Platz ist Maria Hartmann. Sie zeigte nur vier Tänze: einen nach Gluck und drei aus der Festspielsuite „Das Jahresrad", die in ihrem Aufbau und ihrer Gliederung so konzentriert waren, daß trotz

der flüchtigen Einmaligkeit diese Kunstwerke von anhaltender Leuchtkraft bleiben, daß sie genug Kraft des Ausdrucks in sich fassen, um über ihre zeitlichen Grenzen hinaus zu wirken. Etwas von diesem Gestaltungswillen hat auch Erika Voigt aus Bremen. Lebendig und beseelt waren auch die Darbietungen von Hanna Seifert. Am Schluß dieser gelungenen Morgenveranstaltung zeigte Afrika Doering ihre geschmeidigen und biegsamen Raumgebärden. —

In der Komödie tanzten Annemarie Grashey von der Staatsoper und Erika Triebsch Soli und Duette. Die beiden Tänzerinnen, harmonisch aufeinander abgestimmt, ergänzen sich vortrefflich in ihren gemeinsamen Darbietungen. —

Ästhetik als Kunstbetrachtung ist Sache des Verstandes, während ihr Gegenstand, die Kunst, nur als Erlebnis erfaßt werden kann. Kunst will also mehr erlebt und weniger verstanden werden; also muß von ihrem Mittler diese Erlebniskraft ausstrahlen. Die Beherrschung des Technischen allein bringt sie noch nicht. Sie muß die formenden Impulse sichtbar machen, zur Auswirkung kommen lassen. Deshalb erreichte Ilse Meudtner bei ihrem Tanzabend im Beethoven-Saal dort die stärksten Wirkungen, wo sie Eigenpersönlichstes gab, wie in den Kinderliedern und in der „Frommen Helene", während in den „Tänzen des Werbens" die Vertiefung durch kabarettistische Elemente aufgehoben wurde. Im übrigen geben wir dieser Tänzerin den wiederholten Rat, in Zukunft Musik jüdischer Komponisten nicht mehr auf das Programm zu setzen. —

Zum großen Entzücken des vollbesetzten Beethoven-Saales tanzte Angelita Vélez spanische Tänze. Von eigenartigem Reiz bleibt immer die starke Stilisierung dieser Tänze, die stets die Leidenschaft bändigt und nie zur lodernden Flamme ausschlagen läßt. In diesen Tanzdichtungen lebt die Seele eines Volkes, ungebrochen und unverfälscht, hinreißend in der stolzen Gebärde und verklärt als Kunstwerk. —

Im Theater am Horst-Wessel-Platz zeigte Mary Wigman in einer Morgenfeier Tanzschöpfungen aus den Jahren 1922—1925 und 1934—1937. Was an diesen Tänzen zunächst besticht, ist die Überspitzung der Technik bis zur Virtuosität. Diese wunderbare Beherrschung, dieses letzte und leise Reagieren auf die kleinsten rhythmischen Schattierungen ist das Wunderbare an ihren Tanzgebärden. In Windsbraut und Schicksalslied verwendet sie Handgebärden, ähnlich den mudras der Inder, die dort wie die heiligen Silben religiöse Symbolkraft haben. Ihr Sinn bleibt jedoch dem Europäer verschlossen. Ihre zahlreichen Anhängerinnen spendeten ihr begeisterten Beifall. —

In einer Tanzmorgenfeier im Theater am Horst-Wessel-Platz stellten sich drei Mitglieder der Deutschen Tanzbühne vor: Maja von Rabenau, Leila von Malchus und Hella Kaske. Die erstgenannte Künstlerin gefiel durch ihre Anmut. Leila von Malchus weiß, wie sie zu tanzen hat, und kennt die Grenzen ihrer Begabung. Hella Kaske liebt bildhafte Wirkungen, ohne noch zu letzten Lösungen zu kommen. Den Beschluß dieser Morgenveranstaltung bestritten Friedel Romanowski und Bernhard Wosin von der Berliner Staatsoper mit Tänzen, die sie zum Teil schon bei früheren Gelegenheiten gezeigt haben. —

Mit dem Tanzabend im Beethoven-Saal begann eine Veranstaltungsreihe der Deutschen Tanzbühne, die sich zur Aufgabe gestellt hat, Tänzer und Tänzerinnen, die an sich schon künstlerisch bestätigt sind, weiterhin nachdrücklichst zu fördern. Die beiden aus Westdeutschland kommenden Tänzerinnen Gertrud Buchholtz und Hilde Fuhrmann stellten sich bei dieser Gelegenheit erstmalig dem Berliner Publikum vor. Kläre Rösing entpuppte sich als eine Begabung für den Grotesktanz. Ilse-Lore Wöbke schöpft ihre Tanzdichtungen aus Innerlichkeit. —

Zwei Sterne des Balletts des Deutschen Opernhauses gaben der Stunde des Tanzes das Gepräge: Liesl und Sybille Spalinger. Sie tanzen zauberhaft zusammen, sie sind aber auch in ihren Soli von lieblicher Selbstverständlichkeit. Daneben sah man Lya Maya, ein feuriges brasilianisches Tanztemperament, daneben getragen von slawischem Blute Lore Jentsch mit nicht ganz unproblematischen Tanzschöpfungen. Von den beiden Tänzern Willi Immerl und Walter Laschinski (Breslau) imponierte der letztgenannte durch die Strenge seines Stils. —

Unter dem Stichwort „Die schönsten Tänze" bot Mary Wigman einen bunten Strauß von Tanzdichtungen, die innerhalb der letzten achtzehn Jahre entstanden sind. Der Name Wigman hat in der Sphäre des Kunsttanzes einen guten Klang. Daß sie Eigenes geschaffen hat, wissen alle; aber in allen ihren Tänzen schwingt etwas mit, was unserem Blute fremd ist. Über allem schwebt ein süßer Duft ferner Exotik. Man ist interessiert, aber letzte Schwingungen werden nicht ausgelöst. Es ist ungefähr so, wie beim Anhören einer fremdländischen Musik, man hört ihr aufmerksam zu, aber man wird blutsmäßig nicht angesprochen, nicht mitgerissen. —

Rudolf Sonner.

Richard-Wagner-Festspiele in Leipzig

„Die Feen" — ein verheißungsvoller Auftakt

Es war ein naheliegender Gedanke, in der Geburtsstadt Richard Wagners, in Leipzig, aus Anlaß der 125. Wiederkehr seines Geburtstages das Gesamtschaffen des Meisters für die Bühne, angefangen von den ersten Fragmenten bis zu den letzten Meisterwerken, in geschlossener Folge vorzuführen. Diese Festspiele konnte man zudem am 55. Todestage Wagners beginnen lassen. Wenn man allerdings die Reihe der Werke durchgeht und die unendliche Vorbereitungsarbeit überdenkt, erkennt man erst die gigantischen Ausmaße des Vorhabens, das der Leipziger Intendant Dr. Hans Schüler zusammen mit seinen Mitarbeitern zu bewältigen hat. Eine Vorbereitung von drei Jahren war erforderlich, um die Ausstattung sämtlicher Werke von Grund auf neu zu gestalten. Dabei ist Dr. Schüler den Angaben Wagners genauestens gefolgt; obwohl die Vorschriften des Meisters hinsichtlich der bildmäßigen Gestaltung seiner Werke ausführlich sind und ins einzelne gehen, werden sie im allgemeinen nur selten ausreichend beachtet. Die Leipziger Wagner-Erneuerung kann somit einen neuen Ausgangspunkt für die vorbildliche Gestaltung dieser Schöpfungen werden, weil diese Arbeit hier einmal mit den Mitteln geleistet wird, die normalerweise zur Verfügung stehen. Teilweise konnten sogar rohe Umrißskizzen von Wagners Hand mit herangezogen werden.

Im Städtischen Museum hat man im Rahmen der imponierenden Ausstellung „Leipzig, die Musikstadt" eine Sonderschau aufgebaut: Wagners Werke im Leipziger Bühnenbild. Hier sind die Bühnenmodelle der bevorstehenden Festspiele in Guckkastenform aufgestellt, und der Versuch einer Erfüllung aller Vorschriften Wagners kann daran gesondert studiert werden. Der vor einiger Zeit verstorbene Bühnenbildner Karl Jacobs und Max Elten haben die Bühnenmodelle unter Führung von Dr. Schüler entworfen.

Im Rahmen des feierlichen Eröffnungsaktes würdigte Staatsrat Dr. Ziegler, Weimar, die Bedeutung Wagners für unsere Zeit. Dann erlebten die Teilnehmer erstmalig eine szenische Wiedergabe des „Liebesmahls der Apostel". Wagner hat das Werk in seiner Dresdner Zeit als einen Versuch geschaffen, die ermüdende Monotonie des Männergesanges durch Aufteilung des Chores und durch die Verbindung mit den Stimmen der zwölf Apostel zu überwinden. Bestimmend für die Einbeziehung dieser Komposition in die Wagner-Festspiele war der Gedanke, daß man durch die Heranziehung der besten Chorvereinigungen Leipzigs weite Kreise der musikliebenden Einwohnerschaft aktiven Anteil nehmen lassen konnte. Mehrere hundert Sänger boten in ihrer übereinstimmenden weißen Gewandung ein eindrucksvolles Bild, das bei den dramatischen Höhepunkten der Musik durch wenige, dafür aber um so wirkungsvollere Gesten und Bewegungen aufgelockert wurde. Das von Wagner als „eine biblische Szene" bezeichnete Werk hat im Rahmen eines Überblicks seines Gesamtschaffens durchaus eine Berechtigung. Unter der Leitung von Hans Stieber blieben die Massenchöre vorbildlich tonrein, und auch die aus Mitgliedern des Opernchors zusammengestellten zwölf Apostel unterstützten die Aufführung aufs beste.

Die große Überraschung des Tages bildete die Erstaufführung der romantischen Oper „Die Feen". Man kennt von diesem Werk des jungen Wagner allenfalls die schöne Ouvertüre. In Leipzig wurde jetzt der Nachweis geführt, daß es sich um eine schlagkräftige Oper handelt, die bei einer so geschickten Einrichtung und Kürzung, wie sie von Schüler und seinem musikalischen Leiter Paul Schmitz vorgenommen wurde, durchaus lebensfähig ist. Man wird mit einem Hinweis auf das Bühnenbild beginnen müssen, denn davon wurden die Besucher zunächst einmal fasziniert. Max Elten, der bereits einigemal durch seine unerschöpflich scheinende Phantasie auffiel, muß nach dieser Leistungsprobe als einer der wenigen genialen Bühnenbildner der deutschen Operntheater gelten. Der Märchencharakter des Textbuches — Richard Wagner dichtete ein Gozzisches Märchen zu diesem Operntext dazu — wurde sofort durch das Bühnenbild unterstrichen. Mit einfachsten dekorativen Mitteln und unter geschickter Einbeziehung der Projektion ermöglichte Elten fortgesetzte Verwandlungen des Bühnenbildes, und mit Hilfe von gut durchgezeichneten Prospekten erzielte er den Eindruck unendlicher Weite. Dazu kommt das Spiel der Farbe. Der Musik Wagners merkt man die Vorbilder deutlich an. Der junge Künstler verfällt allerdings nirgends in bloße Nachahmung; er ist als Musiker bereits eine eigene Persönlichkeit, und man wird nicht zu viel behaupten, wenn man hier und da schon charakteristische Elemente seines späteren Schaffensstils entdecken zu können glaubt. Mit verblüffender Sicherheit bewegt sich Wagner in dem überlieferten Opernschema, in das er einzelne groß durchgeführte Szenen einfügt, die den genialen Dramatiker erkennen lassen. Den „Feen" gegenüber bedeutet das nachfolgende

„Liebesverbot" einen Rückschritt zur Konvention. Die Oper enthält ungewöhnlich dankbare Rollen für die Sänger, die lediglich durch eine noch nicht völlige Beherrschung der Eigenart der verschiedenen Stimmgattungen teilweise für die Künstler erschwert werden. Da ist der König Arindal, für den offensichtlich Mozarts Tamino das Vorbild gewesen sein muß. August Seider, der Heldentenor der Leipziger Oper, schöpfte hier stimmlich aus dem vollen. Er verfügt über einen Tenor, der bei aller heldischen Färbung nirgends den lyrischen Unterklang einbüßt, der seinen Gesang unmittelbar zu Herzen gehen läßt. Grete Kubatzki, eine hervorragende Vertreterin des Sopranfaches, war seine Partnerin als Fee Ada, deretwegen Arindal durch viele schwere Prüfungen hindurch muß. Überhaupt gewann man von den Frauenstimmen durchweg denkbar gute Eindrücke. Des Königs Schwester Lora wurde von Maria Lenz prachtvoll gesungen, und als deren Zofe hatte Lotte Schürhoff in einer genialen Buffoszene Gelegenheit, ihre Vorzüge als Soubrette im besten Lichte zu zeigen. Horst Falke, Walter Streckfuß und eine Reihe weiterer Künstler vervollständigten das in allen Teilen sehr ausgeglichene Ensemble. Hans Schülers Spielleitung hielt die Spannung bis zum Schluß nicht nur wach, sondern es gab ständig neue dramatische Steigerungen. Das Orchester hatte unter Leitung von Paul Schmitz einen großen Tag — bekanntlich spielt in der Leipziger Oper das Gewandhausorchester. Schmitz läßt dem Orchester seine Selbständigkeit, ohne die Singstimmen dadurch zu beeinträchtigen.

Der Abend wurde eingeleitet mit der Wiedergabe der überlieferten Fragmente der unvollendet gebliebenen ersten Oper Wagners: „Die Hochzeit." Da es sich um eine späte Uraufführung handelt, kommt der Wiedergabe eine musikgeschichtliche Bedeutung zu. Ein großer Ensemblesatz beweist die musikdramatischen Neigungen Wagners schon in der Zeit, als er noch in Leipzig bei Kantor Weinlig studierte.

Der Auftakt der Wagner-Festspiele bewies, daß man in Leipzig mit einer Sorgfalt und einer künstlerischen Gewissenhaftigkeit arbeitet, die nicht übertroffen werden kann. Mit stolzer Genugtuung kann man feststellen, wie im neuen Deutschland eine beispielhafte Wagner-Pflege auch außerhalb Bayreuths und außerhalb der Berliner Staatsoper (die Wagner übereinstimmend mit Bayreuth aufführt) in zunehmendem Maße anzutreffen ist. Dr. Hans Schüler und seine Künstler sind dabei, eine künstlerische Großtat zu vollbringen, die die Beachtung des ganzen Reiches verdient.

Herbert Gerigk.

„Die Wirtin von Pinsk"

Mohaupt-Uraufführung in der Dresdner Staatsoper.

Aus Richard Mohaupts Opernerstling „Die Wirtin von Pinsk" hat ein Teil der deutschen Kunstbetrachtung ein Ereignis besonderer Art konstruieren wollen. Das ist bezeichnend für die immer noch herrschende Verwirrung im Hinblick darauf, was man als positive Begabung und als ertragbaren Musizierstil ansehen kann. Es geht nicht an, daß Elemente des Musikschaffens als zukunftsvoll gepriesen werden, die bei abgetanen jüdisch-zersetzenden Größen verurteilt wurden. Gewiß sind die Grenzen auf unserem Gebiet besonders fließend, und entscheidend sind letzten Endes auch nicht die musikalischen Mittel und Einzelheiten, sondern der Geist, aus dem heraus und in dem sie angewandt werden. Es gibt auch weder Komponier- noch Urteilsrezepte, und sie werden außerdem gar nicht angestrebt. Inzwischen ist unsere Kulturpolitik aber dank der vielen Äußerungen des Führers und seiner Treuhänder für die Fragen der Weltanschauung und der Kulturführung auch für das Gebiet der Musik so klar umrissen, daß bei einigem guten Willen auch ohne Verordnungen und Richtlinien die Einhaltung einer gemeinsamen Grundlinie möglich ist. Mohaupts Oper steht damit nicht in Einklang.

So sehr man die systematischen Bemühungen der Dresdner Staatsoper um das Gegenwartsschaffen begrüßen muß, so wenig entbindet es die Verantwortlichen davon, bei der Werkauswahl die Forderungen der nationalsozialistischen Weltanschauung gebührend zu berücksichtigen. Nachdem man Mohaupt aus den musikbolschewistisch angehauchten „Gaunerstreichen der Courage" kannte, wundert man sich über die Annahme der dem Ballett gegenüber zwar schon zahmeren, aber keineswegs zu verantwortenden Haltung der „Wirtin von Pinsk". Sie zeigt auch noch die Bevorzugung unorganischer dissonanter Zusammenklänge, die stellenweise durch eine virtuose Instrumentierung gemildert werden. Einige Einfälle fesseln: das Liebesduett zwischen Lubka und Fedor, die Arienparodien und das Vorspiel zum dritten Akt. Da jedoch die jazzartigen Stampfrhythmen überwiegen — sie sollen Vitalität bekunden —, wird man des Werkes nicht froh. Auch wenn Mohaupt einzelne Nummern als Krakowiak, Walzer, Mazurka usw. betitelt, spürt

man herzlich wenig vom Charakter dieser Formen, weil eine gleichbleibende Motorik die Unterschiede verwischt. Die musikalische Substanz ist nicht stark genug, um ein abendfüllendes Werk zu tragen. — Kurt Naue hat das Textbuch frei nach Goldonis „Mirandolina" geschaffen, die Grundzüge der Handlung stark vergröbert in das Rußland von 1812 verlegt und dem Ganzen einen befremdenden vaterländischen Schluß angehängt: die Russen triumphieren über die schließlich abziehenden Franzosen.
Die Aufführung war so ausgezeichnet, daß dadurch ein Achtungserfolg gewährleistet wurde. Die Hörer verhielten sich zunächst so zurückhaltend, daß auch eine Claque sich nicht durchzusetzen vermochte. Dr. Karl Böhm musizierte sauber und temperamentvoll, Hans Strohbach führte das Spiel mit sicherer Hand und mit bewundernswerter Einfühlung in die Partitur. Adolf Mahnke schuf das zweckmäßig-einfache Bühnenbild. In der Titelrolle bot Marta Rohs eine sängerisch und schauspielerisch gleicherweise abgerundete Leistung. Überragend in der Charakterisierung Torsten Ralf! Martin Kremer, Arno Schellenberg und Kurt Böhme waren einige der weiteren Träger von Hauptrollen. Herbert Gerigk.

Oper

Dortmund: Es scheint, als ob sich unsere Operettenkomponisten und -textdichter nach mancherlei unnötigen Umwegen wieder auf die der Operette eigenen Stilgesetzlichkeiten zurückbesinnen wollten. Zu dieser Hoffnung berechtigen einige gute Ansätze in der Operettenproduktion der letzten Jahre. Als einer nicht der schlechtesten geriet der im Stadttheater in Dortmund am 9. Februar uraufgeführte Neuling „Roman um Eva".

Dr. Peter Andreas, der Dortmunder Opernspielleiter (früher Stettin), schrieb eine geschickt zusammengefügte, mit treffsicheren Bonmots gewürzte, textlich schmissig geformte Handlung. Albrecht Nehring (Stettin) setzte sie in Musik. Er blieb dabei der Tradition treu, wie sie aus der guten alten Wiener Operette auf uns gekommen ist. Diese sichere Bindung von Tradition und Einfall inspirierte ihn zu manchem recht gelungenen Schlager („Ach, ich sehne mich nach dir!", „In meiner kleinen himmelblauen Limousine", „Es gibt zuzeiten Unannehmlichkeiten", „Mir geht der Hut hoch" usw. usw.). Sein Orchester hat die typische glänzende, auf Schwung und Eindruck abgetönte Operettenfarbigkeit. Seine Melodien sind leicht, gefällig, gesangstechnisch einfach, so daß die Einbeziehung von geeigneten Schauspielkräften nicht nur möglich, sondern ursprünglich vorgesehen ist. Außerdem wußten beide Verfasser, daß eine richtige Operette nicht ohne eine ganze Serie Couplets, Solis, Ensembles auskommt. Dagegen ist dem Chor keine Aufgabe zugewiesen, was der Aufführung der Operette an kleineren Bühnen nur dienlich sein wird. Dies alles zusammen mit der berühmten Messerspitze Schmalz und einer gut gerüttelten Dosis Handlungs- und musikalischen Witz lassen den „Roman um Eva" zu einem ansehnlichen Beitrag für den modernen Operettenspielplan erscheinen.
Die Aufführung in Dortmund unter der musikalischen Leitung des Komponisten und der szenischen des Textdichters hätte wahrscheinlich zu einem noch stärker durchschlagenden Erfolg geführt, wenn die Rollenbesetzung noch ausgeglichener, in führenden Partien noch tragfähiger gewesen wäre. Besondere Verdienste um den schmissigen Verlauf des Abends erwarben sich Erhard Riemer (Oper), Friedrichfranz Stampe (Schauspiel), Gretel Grammersdorf (Operette) und in ihrer witzig durchgearbeiteten Nebenrolle Edith Judis (Tanz).

Mally Behler.

Halle a. d. Saale: Die Hallische Oper, im letzten Monat mit einer liebevollen Aufführung von Ermano Wolf-Ferraris „Il campiello" hervorgetreten, hatte zum diesjährigen Händel-Tag der Stadt Halle die „Rodelinde" neu einstudiert. Die festliche Aufführung betonte die in der Musik so klare Charakterzeichnung auch im Szenischen. Mit größtem Geschick wurde hier ein Darstellungsstil gefunden, der von einer bloßen Rekonstruktion im Sinne der Händel-Zeit bewußt absah aus der Erkenntnis heraus, daß ja die Schau der historischen Begebenheit auch damals zeitgebunden — barock — war. So wurde im Ausdruck, in Haltung und Geste ebenso wie im Bühnenbild ein geradliniger, großzügiger Stil ohne Überbetonung zeitlicher Bindung gewählt, der dem mächtigen, gefühlsbetonten Format der Musik entspricht. Unter der Leitung von GMD. Richard Kraus erfuhr die Partitur eine starke, dramatisch bewegte Auslegung, die alle lebendigen Impulse der Händelschen Musik unmittelbar wirkungsvoll werden ließ.

Kurt Simon.

Lübeck: Die Oper, die in GMD. Heinz Dressel den verantwortungsbewußten und erfahrenen musikalischen Leiter, in Robert Ludwig einen einfallsreichen Regisseur, in Ludwig Wetz den phantasievollen Bühnenbildner besitzt, eröffnete die Spielzeit mit einer namentlich szenisch dekorativen „Aida" und einem musikalisch sehr graziösen und flüssigen „Wildschütz". Beide Aufführungen, ebenso wie der Gebrauchsspielplan, der den „Barbier von Sevilla", das „Nachtlager von Granada", „Butterfly" und den „Tannhäuser" in der Pariser Fassung umfaßte, gaben einer Anzahl neuverpflichteter Kräfte Gelegenheit, sich in dankbaren Aufgaben einzuführen. Unter ihnen seien Maud Cunitz, ein technisch schon gut entwickelter Sopran, Arno Dorberger, ein lyrischer Tenor von ungewöhnlicher stimmlicher Veranlagung, der Heldentenor Max Lorenz hervorgehoben. Für die Titelpartie des „Tannhäuser" mußten Gäste herangezogen werden; nach Laurenz Hofer und Wilhelm Wagner forderten die seelisch verinnerlichte, gesanglich ausgeglichene Darstellung Torsten Ralfs (Dresden) und der impulsivere Tannhäuser Julius Pölzers (München) zu Vergleichen heraus. Eine Aufführung des „Tristan" hinterließ trotz der erheblichen Indisposition des Gastes Fritz Wolff dank dem edlen Pathos und der klanglichen Schönheit der Isolde Else Links (Mainz) und der tief eindringenden Ausdeutung der Partitur durch Heinz Dressel festliche Eindrücke.

Am Fest der zeitgenössischen Musik war die Oper mit einem Einakterabend beteiligt. Hermann Reutters Ballettpantomime „Die Kirmes von Delft" mit ihrer illustrativen Szene und polyphon fein durchgearbeiteten Musik, Renzo Bossis komische Oper „Volpone der Kupferschmied", die ein ähnliches Motiv wie Wolf-Ferraris „Sly" im Geist der unproblematischen italienischen Musikkomödie abwandelt, und Max Donischs Märchenoper „Soleidas bunter Vogel" gaben einen lehrreichen Einblick in die Bestrebungen der neueren musikalischen Bühnenkunst. In die Leitung der drei Werke teilten sich der sehr begabte junge Kapellmeister Hans Müller, der Komponist Bossi und Heinz Dressel. In der „Woche heiterer Bühnenkunst" machte Dressel mit Arthur Kusterers „Diener zweier Herren" bekannt; er führte die launig-geistreiche und glänzend instrumentierte Goldoni-Vertonung zu ausgesprochenem Erfolg. Auch Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" erwarb sich mit seiner theatergerechten Situationskomik und seiner volkstümlich lebendigen Musik warme Sympathien.

Fritz Jung.

Konzert

Berlin: Die Staatliche Hochschule für Musik führt in jeder Woche mehrere Veranstaltungen durch, die von den Schülern des Instituts bestritten werden. Die Studierenden erhalten bereits während der Ausbildung die Möglichkeit, die Podiumscheu zu überwinden und ihre Leistungen zu erproben. Der Stellung der Hochschule entsprechend befinden sich oft schon völlig reife Künstler darunter, so daß es Darbietungen gibt, die den Vergleich mit den üblichen Konzerten nicht zu scheuen brauchen. Im allgemeinen verbietet es sich, über Schülerleistungen öffentlich zu urteilen und zu schreiben, weil dadurch der stetige Erziehungsgang leicht gestört werden kann. Anders ist es bei Gemeinschaftsdarbietungen. Die Hochschule bildet laufend eine stattliche Zahl von Militärmusikern heran, die zur Hochschule kommandiert sind und die zur Vokalmusik nur ein sehr loses Verhältnis haben können. Da ist es ein ausgezeichneter Gedanke, diese Musiker zu einem Männerchor zusammenzuschließen, der die Chorliteratur in vorbildlichen Sätzen studiert und der auch zur Mitwirkung bei größeren Chorwerken herangezogen wird. Auf dem von Prof. Dr. Fritz Stein geleiteten Vortragsabend hörte man sogar die Altrhapsodie von Brahms in überraschend vollkommener Ausführung. Zu den uniformierten Sängern aus allen Waffengattungen — die eine bewundernswerte stimmliche Kultur entwickelten — trat ein Orchester aus Militärmusikern. Carola Goerlich sang das Solo mit gepflegter Stimme.

Das Konzertorchester der Hochschule, das Prof. Walther Gmeindl zu einem recht einheitlichen Musizierkörper erzogen hat, trat kürzlich mit Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" hervor. Bei dem Konzertstück von Robert Schumann war es einer hoffnungsvollen jungen Pianistin ein anpassungsfähiger Helfer, und auch bei dem anspruchsvolleren Violinkonzert von Brahms bewältigte es alle Aufgaben. Hatte hier Prof. Gmeindl selbst die Leitung, so lernte man an einem anderen Abend einige Meisterschüler aus den Kapellmeisterklassen der Professoren Gmeindl und Schmalstich kennen, die ihre Reife bereits dadurch bestätigt erhalten haben, daß sie als Austauschdirigenten mit dem Orchester des polnischen Staatskonservatoriums in Warschau musizieren durften. Max Spitzenberger fiel als ein befähigter Anwärter für die Laufbahn des Cellovirtuosen auf. Er spielte das Dvořák-Konzert mit vollendeter Grifftechnik. Nur die Bogenführung bedarf noch eingehenden Studiums. Mehr als in unseren Konzertsälen geht das Publikum hier mit den jungen

Künstlern auf dem Podium mit. Der stürmische Beifall wird da nicht nur Anerkenung und Dank, sondern mehr noch Ansporn zu weiterer Arbeit.

Wilhelm Furtwängler brachte Bela Bartoks Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta in einem Philharmonischen Konzert zur Erstaufführung. Ein außerordentlich kunstvolles kontrapunktisches Stimmengewebe ist um Melodien gelegt, die auf ungarische Volksüberlieferung zurückgehen. Die Musik paßt in das überlieferte Formschema nicht hinein. In dem Vorwort zur Studienpartitur wird über den ersten Satz gesagt: „Nach gewissen Prinzipien ziemlich streng durchgeführte Fugenart." Darunter kann sich auch der Fachmusiker nichts Rechtes mehr vorstellen. Offenbar versucht Bartok die eigenartige Rhythmik der ungarischen Volksmusik durch ständige Taktwechsel einzufangen. Für unsere Ohren zerstört er damit das Elementare der Musik: den tragenden Grundrhythmus. Man wird zu dem exotisch wirkenden Werk über das artistische Interesse hinaus wohl schwerlich eine innere Einstellung gewinnen. Furtwängler erfüllte die Musik mit ungeheurer Intensität. Trotzdem löschte er den Eindruck durch seine nachfolgende Deutung von Schumanns 4. Sinfonie völlig aus. Er schuf Spannungen, wie man sie kaum jemals in dieser Sinfonie so empfunden hat. Die Wiedergabe von Schumanns d-Moll-Sinfonie bildet einen neuen Gipfel in der Reihe von Furtwänglers Dirigierleistungen. Das liebenswürdige, romantische Klavierkonzert von Hermann Götz wurde von Eduard Erdmann mit gutem Empfinden für die Stimmungswerte prachtvoll vorgetragen. Es war ein denkwürdiges Ereignis, als die Berliner Philharmoniker, Deutschlands erstes Orchester, unter der Leitung von Furtwängler vor der Führerschaft der Berliner HJ., der Reichsjugendführung und den Gästen Baldur von Schirachs musizierte. Der jungen Generation sollen die höchsten Maßstäbe vermittelt werden als Ansporn für die eigene künstlerische Leistung. Gluck leitete den Abend ein. Auf seine Ouvertüre zu „Alceste" folgte Schubert mit den Zwischenaktmusiken aus „Rosamunde". „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß war als zeitgenössisches Werk berücksichtigt, und den Abschluß bildete Beethovens „Fünfte". Der Jubel der Besucher war vielleicht noch stärker als bei den traditionellen großen Konzerten der Philharmoniker.

Die Preußische Akademie der Künste führte ein Austauschkonzert mit moderner italienischer Musik durch, das von Adriano Lualdi dirigiert wurde. Die Berliner Philharmoniker spielten glutvoll und mit lebendiger Anteilnahme. Den zeitgenössischen Italienern ist eine

Neigung zur Programmusik gemeinsam, die an einen realen Anlaß anknüpft und die sich um eine möglichst gegenständliche Darstellung mit den Mitteln der Musik bemüht. Lualdis Kolonialrhapsodie „Africa" bringt in fünf Sätzen eine machtvolle Entfaltung des Orchesters. Die kunstvolle Handhabung aller satztechnischen Künste kommt hier ebenso zur Geltung wie bei den übrigen Werken, der Musik zu einem Schauspiel von d'Annunzio von Ildebrando Pizzetti, einer Introduktion zu einer Suite von dem befähigten Piero Calabrini sowie Werke von Renato Parodi und Ennio Porrino.

Herbert Gerigk.

Berlin: Ein von der rührigen „Gemeinschaft junger Musiker" mit der Wiener Akademischen Mozart-Gemeinde veranstaltetes Austauschkonzert Deutschland-Österreich, das im Gegensatz zu anderen internationalen Austauschkonzerten uns einen besonderen Schaffensbezirk des gesamtdeutschen Raumes umfaßte, brachte Werke junger, in Deutschland noch wenig bekannter österreichischer Tonsetzer. Die Musiker, die da zu Worte kamen, pflegen alle auf mancherlei Weise den Anschluß an die Tradition österreichischen Musikantentums, ohne in problematisches Neuland vorzustoßen. Von Instrumentalwerken wurde ein Streichquartett des 1902 geborenen Wieners Friedrich Bayer aufgeführt und ein dramatisch-wuchtiges Klavierstück „Nordische Ballade" von Robert Geutebrück. Bemerkenswert war die Fülle der Lieder, die überwiegend trotz aller Wesensunterschiede auf einem nachromantisch-lyrischen Grundton abgestimmt waren. Es seien nur die Namen Julius Bittner, Philipp Treihofer, Ferdinand Folba, Artur Kanetscheider, A. C. Hochstetter und Othmar Wetesy als Vertreter zeitgenössischen Liedschaffens aus Wien, Tirol und Kärnten genannt. Die Wiener Altistin Isolde Riehl, der Berliner Baßbariton S. M. Hauschild und die Pianistin Valeska Burgstaller waren die Ausführenden.

Die Sinfoniekonzerte des Landesorchesters in der Hochschule für Musik haben schnell einen großen und festen Hörerkreis gefunden. Fritz Zaun versteht es, abwechslungsreiche und gehaltvolle Vortragsfolgen und hochwertige Aufführungen zu bieten. Beethovens Siebente, dann Bruckners e-Moll-Messe, von Alfred Sittard mit seinem wohlgeschulten Staats- und Domchor dargeboten, Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn",

Regers Mozart-Variationen und Beethovens c-Moll-Klavierkonzert, von Wilhelm Backhaus mit reifer Meisterschaft gespielt, das waren die Hauptwerke der letzten beiden Abende.

Der alljährliche Beethoven-Zyklus des Philharmonischen Orchesters steht in diesem Jahre unter dem Doppelzeichen Beethoven-Mozart. Endlich wird an dieser repräsentativen Stelle und in diesen wirklich volkstümlichen Konzerten — die ausverkaufte Philharmonie beweist das in jedem Jahr — nachdrücklich auf das sinfonische Schaffen Mozarts hingewiesen, das mit einer besorgniserregenden Gleichmäßigkeit gerade in unseren großen Konzerten ins Hintertreffen gerät. Auch in der Mozart-Pflege liegt eine kulturelle Aufgabe von größter Bedeutung. Während bisher in diesen zehn Konzerten die Dirigenten ständig wechselten, hat man jetzt die ganze Reihe Carl Schuricht übertragen, eine im Interesse größerer künstlerischer Einheitlichkeit und Geschlossenheit begrüßenswerte Neuregelung. Der erste Abend brachte mit der „Egmont"-Ouvertüre, der „Fünften" und Mozarts reizvoller „Sinfonie concertante" ein Programm von großer Anziehungskraft. Erich Röhn und Reinhard Wolf spielten den Violin- und Bratschenpart bei Mozart mit technischer und tonlicher Ausgeglichenheit.

Aus den zahlreichen Kammermusikveranstaltungen verdient ein Abend des Pariser Calvet-Quartetts besonders herausgehoben zu werden. Es wäre einer eingehenden Betrachtung wert zu zeigen, wie sich gerade die Kammermusik, und zwar als musikalischer Schaffensbezirk wie auch hinsichtlich der Wiedergabe, in den letzten Jahren in Frankreich entwickelt hat. Die Meisterspieler des Calvet-Quartetts zählen zu den beliebtesten Gästen der Berliner Musikgemeinde, die sich jedesmal erneut an dieser geistvollen, herrlich gestrafften Wiedergabe, an dieser restlosen Einheit von Gehalt und Form, Klang und Gestalt begeistert. Außer Mozart und Beethoven wurde ein in Berlin unbekanntes Streichquartett von Marcel Delannoy gespielt, ein starkes, mit seinen flimmernden impressionistischen Arabesken und eigenartigen Klangwirkungen reizvolles Werk.

Ein Abend des Elly-Ney-Trios im ausverkauften Beethoven-Saal — Brahms, Schumann, Beethoven — bot gleichfalls vollendete Kammerkunst, ein Konzert des Lutz-Quartetts — Bruckners Streichquartett F-Dur und Beethovens Werk 132 — ein ausgeglichenes, reifes, in der Dynamik noch auszubauendes Spiel. — Im Schloß Monbijou fesseln die Sonntagnachmittagskonzerte unter Leitung von Fritz Stein stets ihre den Werten und der Schönheit alter Musik aufgeschlossene Hörerschaft. Ein Konzert mit Cembaloklang und kleinster kammermusikalischer Orchesterbesetzung hatte den Stil beseelten und vergeistigten Musizierens, der diesen Zyklus auszeichnet. Eta Harich-Schneider, unsere deutsche Meistercembalistin, und ein guter Neuyorker Cembalist, Ralph Kirkpatrick, ergänzten sich zu makellosem Zusammenspiel in reizvollen tonmalerischen Charakterstücken von Couperin. — Im Bechstein-Saal hatten sich Else C. Kraus, die energiegeladene Vorkämpferin neuzeitlicher Klaviermusik, und der als geschmackvoller Künstler bekannte Geiger Bruno Masurat zu einem Sonatenabend zusammengetan, dessen anregendem Programm eine Sonatine von Jean Françaix, dem auch in Deutschland aufmerksam beobachteten jungen Pariser Komponisten, die besondere Würze gab. — Alle Merkmale souverän gestaltender Wiedergabe trug der Sonatenabend von Wilhelm Kempff und Georg Kulenkampff, die in der Singakademie klassische Sonaten und als Erstaufführung eine von Echtheit des Gefühls durchpulste Sonatine von Jean Sibelius spielten. —

Vom berühmten und international gefeierten Künstler bis zum Podiumsneuling spannte sich wieder die Reihe der Solisten, unter denen die Pianisten nach wie vor zahlenmäßig die Spitze halten. Walter Gieseking, scheinbar eine festumrissene Persönlichkeit hinsichtlich der Art seines Klavierspiels, überraschte seine große Gemeinde diesmal mit einem überwiegend auf lyrische Verhaltenheit und höchst verfeinerte Spielkultur eingestellten Abend. Bach, Beethoven und selbst Brahms mit seinen drei Intermezzi waren in diese Generallinie einbezogen. — Siegfried Schultze, als Begleiter seit Jahren geschätzt, hat ebenfalls seine Hauptwirkungen in der Klavierlyrik, so überzeugend er auch die innere Spannung bei Mozart, Schubert und Beethoven in einer gegensatzreichen Anschlagskultur auszudrücken vermag. — Hermann Drews hat sich mit drei Klavierabenden als ein Pianist von Rang eingeführt. Ein imponierend aufgebautes Bach-Programm mit dem Italienischen Konzert und den Goldberg-Variationen als Eckpfeiler bestätigten die Spannweite seiner künstlerischen Ausdruckskraft. — Der reich veranlagte Hans Beltz hat in kurzer Zeit eine Entwicklung durchgemacht, die ihn heute befähigt, ein pianistisches Monumentalprogramm: Brahms' fis-Moll-Sonate, Regers Bach-Variationen und Fuge Werk 81, Schuberts G-Dur-Sonate und Chopins f-Moll-Ballade mit einer künstlerischen Eindringlichkeit zu gestalten, die meisterhaft genannt werden darf.

Margarete Klose, unsere Staatsopern-Altistin, gehört zu den seltenen Bühnenkünstlerinnen, die auch die Lyrik des Liedes gleich überzeugend

meistern. Ihr Abend im Beethoven-Saal, gesanglich durch den Wohllaut und die Ausdruckskraft einer der schönsten deutschen Opernstimmen gekennzeichnet, mied im Programm durch die Berücksichtigung von Peter Cornelius und Adolf Jensen wohltuend die allzu ausgetretenen Pfade. — Hinsichtlich der Vortragsfolge verdient auch das Konzert von Moja Petrikowski, der Altistin der Berliner Volksoper, besondere Erwähnung. Die Künstlerin, die sich namentlich für nordisches Liedgut einsetzt, sang neben Händel-, Haydn- und Gluck-Arien sowie höchst aufschlußreichen Liedern von Alexander Ritter, dem Wagner-Freund und Richard-Strauß-Lehrer, sowie Klopstock-Gesänge aus dem Fragment der „Hermannsschlacht" von Gluck: trotz der Zeit- und Stilferne dieser Kunst Zeugnisse einer genialen dramatischen Konzeption, wie sie eben nur ein Gluck hatte. —

Hermann Killer.

Berlin: Die Meisterkonzerte von „Kraft durch Freude" finden immer ein mitgehendes und begeistertes Publikum, und auch das Meisterkonzert mit den Philharmonikern unter Leopold Reichwein sah in der Philharmonie eine aufnahmebereite Zuhörerschar versammelt, die von dem herrlichen Spiel der Philharmoniker fortgerissen wurde. Neben Schuberts „Unvollendeter" und der tanzbeschwingten 7. Sinfonie von Beethoven bekam man Max Regers „Hymnus der Liebe" zu hören. Emmi Leisner entfaltete hier den wunderbaren Glanz ihrer Altstimme.

Begeisterten Zuspruch fand das Konzert des Landesorchesters aus Anlaß des 100. Geburtstages Max Bruchs im Schöneberger Rathaus, der im Berliner Westen seinerzeit zum Ehrenbürger ernannt worden war und an den sich noch viele Schöneberger und Friedenauer Mitbürger persönlich erinnern können. Man erhielt in diesem Gedenkkonzert eine gute Einführung in das Schaffen dieses zu Unrecht fast vergessenen Komponisten. Werke wie das Violinkonzert g-Moll, die Wettspielmusik aus „Achilleus", die Musik zum Chorwerk „Frithjof" und schließlich die „Heldenfeier" haben auch heute ihre Bedeutung nicht verloren. Das Landesorchester unter Arnold Ebel, der Geiger Helmut Zernick, der Bariton Friedrich Meyer und die Sopranistin Minna Ebel trugen wesentlich zum Gelingen des Abends bei. Es wirkte mit die Schöneberger Liedertafel.

Auch in diesem Jahre veranstaltete die Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Charlottenburg eine Musikwoche, die ein Bild vom Aufbau völkischer Musikkultur und ernsthaften musischen Strebens an dieser Hochschule gab. Ein Festkonzert mit alter und neuer Musik, ein Abend mit Volksliedern in künstlerischer Gestaltung, eine Max-Reger-Stunde, Jugendmusik mit zwei Märchenspielen, darunter „Das kalte Herz" von Kurt Brüggemann, eine Abendmusik und abschließend die Feierstunde zum Tag der Nationalen Erhebung rundeten das Programm dieser Musikwoche.

Gerade die diesjährige Berliner Konzertsaison ist überreich an guter Kammermusik. Das Wiesbadener „Collegium musicum" konzertierte in der XII. Stunde der Musik und brachte einen aufschlußreichen und interessanten Querschnitt durch die Kammermusik der Barockzeit, die ja heute sorgfältig gepflegt wird und viele Freunde findet. Man bekam Werke von Couperin, Telemann, J. S. Bach zu hören. Das saubere Cembalospiel Elisabeth Güntzels entzückte, die ein feines Fingerspitzengefühl und einen rhythmisch straffen Gestaltungswillen besitzt. In diesem Konzert hörte man ferner den zarten Sopran Erika Legarts.

Die Fachschaft Komponisten veranstaltete im Verein mit der Kameradschaft der deutschen Künstler einen Kammermusikabend, in dem drei zeitgenössische Komponisten der Berliner Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Von Heinz Schubert, dem erfolgreichen musikalischen Leiter des Grenzlandtheaters in Flensburg, bekam man eine romantisch gefärbte Fantasie und Gigue für Streichquartett zu hören. Eigenartig sind die Melodiesprünge in Josef Ingenbrands vier Ritornellen für Koloratursopran und Harfe. Satztechnisch meisterhaft und inhaltlich bedeutend ist Georg Fuhrs Quintett für Streichinstrumente. Max Saal (Harfe), Margarete Corazolla (Koloratursopran) und die Kammermusikvereinigung Georg Fuhr sorgten für eine vorbildliche Wiedergabe aller Werke.

Auch vom Sedding-Quartett, das mit vorbildlicher Geschlossenheit und klanglich beseelt im Bechstein-Saal musizierte, bekam man neue Werke zu hören, von denen vor allem Ernst Ludwigs Streichquartett „Mein Leben" zu fesseln vermochte. Hier weist alles sauberste Verarbeitung auf. Aber weit darüber hinaus entzückten in diesem Werk die thematischen Einfälle und die Wärme der Empfindung. Georg von Hertlings Quartettino E-Dur fesselte im letzten Satz am stärksten.

Ludwig Kaiser entwickelte in seinem Klavierabend in der Singakademie in den Brahms-Fantasien op. 116 starkes Empfinden und gute Technik. Wirkungsvoll im Aufbau arbeitete er die J. S. Bach „Chaconne" d-Moll heraus. Er setzte sich für ein zeitgenössisches Werk ein, für Carl von Pidolls Sonate C-Dur, in dem zwischen draufgängerischen Ecksätzen eine verträumte Melodie steht.

Alfred Hoehn hatte auf das Programm seines Klavierabends in der Singakademie Werke klassischer und romantischer Meister gestellt, denen er eine lebendige und charakteristische Deutung gab. Seine brillante Geläufigkeit entwickelte sich bestens in Werken wie Couperins „Windmühlen" und Mozarts „Gigue".

Max Nahrath ist als kultivierter Klavierspieler bekannt. Das Programm seines Klavierabends in der Singakademie brachte einige recht interessante Werke verschiedener Epochen, so E. T. A. Hoffmanns f-Moll-Sonate, Glasunoffs virtuose Variationen und Friedrich Karl Grimms Konzertetüden.

Mit dramatischer Wucht und visionärer Gestaltungskraft gestaltete Waldemar Staegemann an seinem einzigen Balladenabend im Bechstein-Saal Werke von Loewe und Schubert. Wuchtige dramatische Akzente in der Loewe-Ballade „Edward", Entfaltung klanglicher Elemente in Schuberts „Prometheus" und schließlich die effektvolle Rezitation des Hexenliedes von Wildenbruch waren einige besonders markante Merkmale seiner Vortragskunst. Otto Schäfer begleitete trotz aller Zurückhaltung sehr wirkungsvoll.

Karl Oskar Dittmer, dessen Baßbariton stimmliche Qualitäten aufzuweisen hat, hat seine Vortragskunst bewußt auf eine charakteristische Note herausgearbeitet. Besonders leidenschaftliche Stimmungen liegen ihm gut. Johannes Schüler begleitete in klanglich guter Anpassung.

Die Veranstaltungen des Hilfswerkes für Deutsche Kunst stehen durchweg auf anerkennenswerter Höhe. Diesmal bekam man als besondere Überraschung Löns-Lieder in neuer Vertonung zu hören. Karl Schmitt-Walter sang die Löns-Lieder in der stimmungsvollen Vertonung von Georg Krietsch mit sehr schönem Ton. Einige begabte Kräfte stellten sich ferner vor: der Pianist Rainer Zipperling und die Cellistin Margrit Werlé.

Schließlich sei noch eines Konzertes erblindeter Künstler gedacht, die im Bach-Saal musizierten und durchweg mit sauberen Leistungen aufwarten konnten. Der Pianist Ludwig Kühn, die Sopranistin Gertrud Richter und der Geiger Ernst Brüggemann verdienen namentliche Erwähnung. Alfred Müller begleitete sorgfältig.

Gerhard Schultze.

Eisenach: Der Musikverein Eisenach brachte unter Leitung Conrad Freyses in einem Orchesterkonzert die dem Verein zu seinem hundertjährigen Jubiläum gewidmete Suite im alten Stil op. 121 des in Meiningen lebenden Adolf Menzel zur erfolgreichen Uraufführung. Menzel zeigt sich in diesem wie in den früheren Werken als sicherer Beherrscher des strengen Satzes. Er erweitert die viersätzige Form der Suite durch ein Präludium und schiebt zwischen Sarabande und Giga eine Gavotte und ein Menuett ein. Er taucht das ganze Werk in Schönheit und vermeidet alle modernen Extravaganzen. Er strebt vor allem nach dem absoluten Adel des Klanges, dem er durch sehr geschickte Verwendung der Bläser — das einleitende Trompetensolo in der Sarabande! — reizvollste Färbung zu schenken weiß. Dadurch gewinnt die Suite trotz ihrer durchaus klassischen Haltung einen leicht romantischen Einschlag. Da die Themen der einzelnen Sätze sehr einfach, aber unendlich melodiös, fast sangbar sind, sichern sie dem Werk von vornherein die Eingängigkeit. Trotzdem geht Menzel auch ganz eigene und recht aparte Wege, vor allem im Trio des Menuetts, in dem er die Form am meisten auflockert. Das Städtische Orchester unter Conrad Freyse führte das Werk in ausgezeichneter Wiedergabe zum Siege. In dem Konzert wirkten noch Hans Andrä (Weimar), der sich in einem Haydnschen Cellokonzert als vortrefflicher Musiker bewährte, und Gertrud Graf (Dresden) mit, die in Arien von Mozart und Verdi eine sehr ausgeglichene Technik und eine geradezu phänomenale Stimme zeigte.

Martin Platzer.

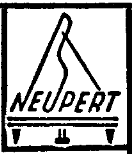
Halle a. d. Saale: Der vom Oberbürgermeister der Stadt Halle, Prof. Dr. Dr. Weidemann, gestiftete Händel-Tag der Stadt Halle brachte zwei Tage vor dem Geburtstage Georg Friedrich Händels (an dem jeweils alljährlich eine Händel-Oper im Stadttheater zur Aufführung kommen soll) ein Festkonzert, das ausschließlich mit Werken Händels, Instrumentalwerken (Feuerwerksmusik, Concerto grosso Nr. 8), Arien sowie dem Anthem I bestritten wurde. Es liegt im Aufgabengebiet des Städtischen Musikbeauftragten, in diese Händel-Pflege weiteste Kreise einzubeziehen; so wurde hier bereits in den Schulen durch planvolles, großzügiges Beschaffen von Notenmaterial und Instrumenten praktische Musikförderung betrieben, die ihren ersten Ausdruck darin fand, daß im diesjährigen Festkonzert ein Gemeinschaftschor aller Hallischen Schulen den Chorpart im Anthem übernommen hatte und ihn mit ausgezeichneter musikalischer Sicherheit und Sauberkeit bewältigte. Bemerkenswert war weiterhin, daß die Leitung in den Händen des jungen Hallischen Musiklehrers Gerd Ochs

lag, der bereits mit mehreren größeren Kompositionen an die Öffentlichkeit getreten ist und sich im Festkonzert als umsichtiger, überlegener Dirigent erwies.

Im Anschluß an den Händel-Tag der Stadt Halle wurde die Gaukulturwoche Halle-Merseburg mit einem „Tag der Musik" eröffnet, der neben einer Kundgebung der Reichsmusikkammer — die Ansprache hielt der Präsident der RMK., Peter Raabe — ein Festkonzert des Städtischen Orchesters sah, in dessen Verlauf Georg Kulenkampff Robert Schumanns nachgelassenes Violinkonzert d-Moll spielte. Als Auftakt war mit Werner Trenkners „Kleine Festmusik" Werk 29 eine frische, bewegte Komposition zur Diskussion gestellt, die durch die Geradheit des Ausdrucks ebenso für sich einnahm wie durch die sichere Musikalität, mit der Werner Trenkner sich hier bewegt; der von Reger inspirierte zweite Satz, eine Aria, erscheint etwas problematisch. Das unter GMD. Richard Kraus prachtvoll spielende Städtische Orchester führte die Erstaufführung zu nachhaltigem Erfolg. Als Gastdirigent brachte Peter Raabe schließlich die „Eroica" in markanter Ausdeutung.

Kurt Simon.

Leverkusen: Eine Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie durch ein Liebhaberorchester muß, soll sie nicht schon von vornherein als eine Vermessenheit angesehen werden, zumindest in jedem Falle ein Wagnis bleiben, das nur eine von höchstem künstlerischen Verantwortungsgefühl erfüllte Persönlichkeit übernehmen kann. Dieses künstlerische Gewissen darf man nach Lage der Dinge Erich Kraack zusprechen, der aus dem Philharmonischen Orchester der IG.-Farbenindustrie in Leverkusen ein Instrument geschaffen hat, das in dieser Lage ein hohes Maß an Eigendisziplin und auch Qualität beweist. Die Feuerprobe seiner Leistungsfähigkeit bestand es, allerdings mit Kräften des Kölner Kammersinfonie-Orchesters wesentlich verstärkt, mit der „Neunten" sehr ehrenvoll. Erich Kraack wartete mit einer außerordentlich temperamentvollen und herrisch-impulsiven Deutung des Werkes auf. Im ersten Satz belastete er das Orchester bis an das letzte psychische und physische Vermögen, und es blieb bewundernswert, wie er diesen Hochdruck während des ganzen Satzes durchhalten konnte, wenn sich die Grenzen hier auch deutlich abzeichneten. Die Rhythmik des zweiten Satzes rollte mit der Präzision eines Uhrwerkes ab und empfing in einem jagenden Zeitmaß eine gestochene Schärfe. Mit dem Adagio setzte sich der Kammermusiker in Kraack durch. Er erreichte hier eine Reinheit und Beseeltheit der Orchestersprache,



die den Satz erlebnismäßig noch über das Chorfinale hinaushob. Dort konnte der Städtische Singverein Leverkusen seine Fähigkeiten ebenfalls nachdrücklich erhärten. Er entwickelte die Pracht und Majestät chorischen Gesangs mit einer staunenswerten Sicherheit. Diese Leistung ist bei dem unerhörten Tempo, das Erich Kraack im Schlußallegro anschlug, um so höher zu bewerten.

Heinz Maaßen.

Lübeck: In den Sinfonie- und Chorkonzerten der Konzertgemeinschaft ist GMD. Heinz Dressel mit seiner zyklischen Darbietung der Brucknerschen Urfassungen bei der Fünften angelangt. Er bot das monumentale Werk, dessen Finale in der ursprünglichen Form um so vieles organischer und verständlicher wirkt, in eindrucksvoller Nachgestaltung, die Klarheit des einzelnen mit Geschlossenheit und Größe des Wurfs verband. Für die anderen Abende hatte er Mozarts Es-Dur-Sinfonie, die Pastorale und Tschaikowskys Fünfte, als Chorwerk „Paradies und Peri" gewählt. Solisten dieser stets ausverkauften Konzerte waren die junge italienische Geigerin Lilia d'Albore, Prof. Eduard Erdmann als geistvoller Gestalter von Beethovens c-Moll-Konzert und Albert Spalding, dem eine ganz prachtvolle Wiedergabe von Respighis Violinkonzert und einer Bachschen Solosonate zu danken war. Ein Sonderkonzert war zeitgenössischer Musik gewidmet. Auf Robert Hegers „Ernstes Präludium und Heitere Fuge" folgte da Bela Bartoks aufreizend kühne, aber in der Folgerichtigkeit ihrer Polyphonie zwingende Musik für Saiteninstrumente; des Holländers Henk Badings pathetische Tragische Ouvertüre und Werner Egks „Georgica" umschlossen das überwiegend motorische, mehr an Ansätzen als an Erfüllungen reiche Klavierkonzert Hans Brehmes, das der Komponist selbst spielte. Dressel war dieser anspruchsvollen und vielseitigen Vortragsfolge ein überlegener Vermittler. Außerdem gab das Fest der zeitgenössischen Musik einen aufschlußreichen Querschnitt durch die neuere Kammermusik mit Werken von W. Maler, H. Schroeder, Th. Berger, Paul Graener und H. Simon (Goethe-Gesänge mit Günther Baum als unübertrefflichem

Interpreten). Auch die neue Gebrauchsmusik der Jugend war mit Werken von Hans Uldall, Erich Lauer, W. Maler und Hans Reutter (dem „Glücklichen Bauer" nach Mathias Claudius) in einer von Dr. W. Haas geleiteten Sonderveranstaltung berücksichtigt.

Überraschend erfolgreich haben sich im zweiten Jahr ihres Bestehens die vom Musikhaus Ernst Robert ins Leben gerufenen Meisterkonzerte entwickelt. Ein historischer, aber künstlerisch höchst lebendiger Abend des Scheck - Wenzinger - Kreises bildete den stilvollen Auftakt; Gerhard Hüsch sang die „Winterreise", Emil Telmanjy und Georg Vasarhelyi boten Violin - Klavier - Sonaten von Bach, Beethoven, Brahms und Debussy, und nach Koscalsky bezauberte Alfred Cortot durch die Formvollendung und Klangpoesie seines Spiels. Langsam erobern sich auch die Konzerte junger Künstler, die die „Stunde der Musik" abgelöst haben, Boden; zwei vielversprechende Pianisten, Karl Weiß (Dresden) und Hugo Steurer (München), fesselten schon durch persönlich prägende Gestaltungskraft. Auch die einheimischen Kräfte sind eifrig am Werk. Das Kundrat-Quartett pflegt die Standwerke der klassisch - romantischen Literatur und setzte sich erfolgreich für Julius Weismann und Leone Sinigaglia ein. Der Kammerchor der Singakademie unter Dr. W. Haas führte in die Zeit der englischen Madrigalkunst und in das neuere deutsche Madrigal (Pepping, Kurt Thomas) ein. Achtunggebietend vielseitig ist immer noch das Bild der Lübecker Kirchenmusik. Die regelmäßigen Vespern des Sing- und Spielkreises (Bruno Grusnick), die Konzerte des Domchors, der zuletzt die Uraufführung von Erwin Zillingers Motettenwerk „Vom Reiche Gottes" brachte, die Orgelkonzerte Johannes Brennekes in Jacobi, Walter Krafts Aufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums, die des Schützschen Weihnachtsoratoriums durch die Lübecker Kantorei, die zahlreichen Aufführungen Buxtehudischer Kantaten — sie alle zeugen davon, daß die Stadt Buxtehudes sich ihrer Verpflichtungen, ihrer Überlieferungen und ihres reichen kulturellen Erbes bewußt ist.

Fritz Jung.

M.-Gladbach: Mit einem dreitägigen Musikfest beging die Stadt M.-Gladbach die Feiern zum 85jährigen Bestehen des Städtischen Gesangvereins „Cäcilia" und zum 35jährigen Bestehen des Städtischen Orchesters, den beiden Säulen des M.-Gladbacher Musiklebens, das zu gleicher Zeit seit 40 Jahren von GMD. Hans Gelbke betreut wird. Auch seiner Verdienste um den Aufbau einer Musikkultur in der Stadt wurde bei den verschiedenen Anlässen ehrenvoll gedacht. Die künstlerische Blickrichtung des Musikfestes, das in drei Festkonzerten den Nachweis für die Eigenwertigkeit des M.-Gladbacher Musiklebens im dichtbesiedelten niederrheinischen Raum erbrachte, war entsprechend seinem Sinn als Traditionsfeier ausschließlich nach rückwärts gewandt. Der erste Abend, der in den beiden Namen Bach und Beethoven gipfelte, brachte mit der Kantate 79 „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" und mit der 9. Sinfonie ein festliches Musizieren. Der Forderung nach der Originalform der Bruckner-Sinfonien, die in unseren Tagen immer dringender erhoben wird, kam Hans Gelbke mit der Aufführung der Originalfassung der Sechsten nach, die in M.-Gladbach ohne den Überguß dynamisch-farbigen Glanzes, sondern herber und strenger erklang. Brahms, der mit dem Niederrhein besonders eng verbunden ist, war mit seinem Violinkonzert vertreten, und den feierlichen Ausklang des Tages bildete wieder Bruckner mit seinem „Te deum". Eine abschließende Morgenfeier stellte die Liedmeister Brahms und Schumann in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Heinz Maaßen.

Remscheid: Ein Festkonzert des Bergischen Landesorchesters Remscheid - Solingen gelegentlich der „Kulturwoche der Stadt Remscheid" empfing seine außergewöhnliche Bedeutung durch das Gastspiel von Generalmusikdirektor Karl Elmendorff (Mannheim/Bayreuth) am Pult. Dem straußisch aufrauschenden rhapsodischen Vorspiel „Triumph des Lebens" von Rudolf Peterka folgten Max Regers Mozart-Variationen in einer vergeistigten und doch dem Klang rein ergebenen Wiedergabe, die das Musikalische und Musikantische wirkungsvoll und formsicher aufbaute. Mit Beethovens Sinfonie Nr. 7 in A-Dur, die ihre ungeheure Spannung von der Kraft des rhythmischen Elements empfängt, gab Elmendorff ein Beispiel hinreißender und doch innerlich geschlossener, aufwühlender und doch ausgeglichener Deutung, die im Presto-Finale alle Register seines vitalen Temperaments zog. Das Orchester, das unter der intensiven Erziehungsarbeit von Horst-Tanu Margraf in wenigen Jahren zu einem hervorragenden Klangkörper entwickelt wurde, bestand seine Feuerprobe unter Elmendorff in Ehren.

Friedrich W. Herzog.

Zeitgeschichte

Die Musik im Leben Theodor Storms

Unser Mitarbeiter Helmut Grohe schreibt uns zu dem im Januarheft veröffentlichten Beitrag:

In dem Aufsatz „Die Musik im Leben Theodor Storms" von Friedrich Baser, Heidelberg, heißt es auf Seite 236: „... auf der Violine begleitet der jung-gefeierte Hugo Heermann, der später das ‚Florentiner Quartett' führte" — —

Dazu ist zu sagen, daß nicht Hugo Heermann das Florentiner Quartett führte, sondern es wurde durch meinen Großvater, den Mannheimer Geiger Jean Becker gegründet und geführt, bis es sich auflöste. Hugo Heermann führte später das Frankfurter Museumsquartett. Die Verwechslung kann nur daher rühren, daß in jenem späteren Heermann-Quartett als Cellist Hugo Becker, der Sohn Jean Beckers, fungierte.

In dem Aufsatz wird ebenfalls auf Seite 236 Fräulein von Görger (nicht Jörger!) erwähnt, von der es heißt: „Sie ist als Primadonna für die Berliner Oper engagiert, will aber durchaus nicht fort, weil sie sich in der leidenschaftlichen Liebe nicht von der Viardot trennen will." — — Dieses Fräulein von Görger ist nun — was dem Verfasser des Artikels wohl unbekannt war — identisch mit der etwas später von ihm anläßlich der Beschreibung des Bildes, das Ludwig Pietsch von einer Morgenfeier bei der Viardot gezeichnet hat, erwähnten Aglaja Orgeni. Der letztere war der Künstlername der Sängerin, unter dem sie berühmt wurde.

Der Arrangeur

Der Rheinischen Landeszeitung, Düsseldorf, vom 6. Februar 1938 entnehmen wir die folgende treffende Charakterisierung des Potpourri-Unwesens:

Man soll über Tote nur Gutes reden. So hätten wir auch gerne Ernst Urbach, der vor zehn Jahren starb, seine Ruhe gelassen. Aber nachdem seine sogenannten „Porträt-Fantasien" unter dem Titel „Goldene Musik" wieder nach Kräften propagiert werden, muß doch einmal etwas über diese Art von Musikkleisterei, gegen die sich die Objekte seiner „Kunst" nicht mehr wehren können, gesagt werden. Es gibt kaum einen Meister der Musik, der nicht unter den Händen Urbachs zu einem „Querschnitt" verarztet wurde. Nach unserer Meinung besteht kein großer Unterschied zwischen einem Potpourri und einer Porträtfantasie. Letztere hat vor dem Potpourri nur noch den schönen Titel voraus. Da gibt es dann „Chopins Aolsharfe", „Frühlingstau auf Schumanns Grab", „Haydns Himmelsgrüße", „Eine Soiree bei Liszt", „Der Nibelungen Flammenzeichen", „Wagners Heldenbuch", „Der fromme Bach" usw. Hier handelt es sich in jedem Falle um Bearbeitungen, die das wahre Bild der Komponisten verzerren, weil sie mit willkürlich aus dem Zusammenhang gerissenen Stücken die Gültigkeit eines Porträts, also eines Lebensbildes, beanspruchen, und das unter einem Titel, der den Geruch der „Gartenlaube" verbreitet. — Man braucht sich in der Phantasie nur einmal Wagners „Ring des Nibelungen" für Bandoneon und Mandolinenquartett vorzustellen, um die volksverbildende (nicht volksbildende und kulturfördernde) Rolle solcher „Arrangements" zu erkennen.

Tageschronik

Auf der vom 22.—30. Mai in Stuttgart stattfindenden Tagung des Ständigen Rates für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten sind außer Deutschland noch Belgien, Bulgarien, Dänemark, Finnland, Frankreich, Großbritannien, Holland, Island, Italien, Jugoslawien, Norwegen, Österreich, Polen, Schweden, Schweiz, Tschechoslowakei und Ungarn vertreten. Drei italienische Opern werden in Stuttgart erstaufgeführt: „Il Diavolo nel Campanile" von Adriano

Lualdi, „La favola di Orfeo" von Casella und „Il finto d'Arlecchino" von Malipiero. Außerdem wird der selten gespielte „Cid" von Peter Cornelius wieder herausgebracht, während Gerster mit seinem „Enoch Arden" das junge deutsche Schaffen vertritt.

Auf drei großen Orchesterkonzerten, drei Kammermusikabenden und einem Chorkonzert werden Werke von Komponisten aller teilnehmenden Länder aufgeführt werden. Deutschland ist mit Werken von Heinrich Kaminski, Ernst Gernot Klußmann, Heinz Schubert, Irmler, Georg Schumann, Ernst Geutebrück, Max Trapp, Hans Pfitzner, Mark Lothar und Robert Oboussier vertreten, Frankreich durch Albert Roussel und Jacques Ibert, Ungarn durch Zoltan Kodaly, Belgien durch Marcel Poot, die Schweiz durch Conrad Beck und Willy Burkhard, die nordischen Länder durch Ture Rangström (Schweden), Sven-Erik Tarp (Dänemark) sowie durch Edwin Kallstenius, Eino Linata, Sulho Ranta, Bjarne Brustad, Peder Gram, Arni Thorsteinson, Pall Isolfsson und Sven Sveinbjörnsson, Polen durch Karl Szymanowski und Stefan Boleslav Poradowski, Österreich durch Robert Leukauf, England durch Arthur Bliß, Holland durch Henk Badings, Bulgarien durch Pantcho Wladigeroff, die Tschechoslowakei durch Alexander Moyzes, Italien durch Franco Alfano und Jugoslawien durch Boris Papandopulo.

In ausländischen Sportkreisen ist der Vorschlag gemacht worden, bei den Olympischen Spielen in Tokio die Nationalhymnen, die bei den Siegerehrungen gespielt werden, abzukürzen, da der bisherige Brauch den Ablauf der Kämpfe in die Länge gezogen habe. Die einzelnen Nationen sollen die Kürzungen ihrer Hymnen selbst vornehmen. Deutsche Turnerzeitungen lehnen diesen Vorschlag mit Recht ab. Er berücksichtigt nicht die starken Gefühlswerte, die mit den Nationalhymnen verknüpft sind, und trägt auch den musikalischen Notwendigkeiten nicht Rechnung. Statt einer solchen Verstümmelung sollte man die vielen einzelnen Siegerehrungen lieber zusammenfassen und dann die Hymnen nur einmal spielen lassen.

Die Deutsche Musikakademie in Prag, die schon seit Jahren nur ganz spärliche staatliche Subventionen genießt und nur durch umfangreiche private Geldspenden erhalten werden konnte, soll in der nächsten Zeit verstaatlicht werden. Damit würde nicht nur die Notlage der Musikakademie mit einem Schlage behoben werden, sondern durch diese Maßnahme würde endlich der berechtigte Anspruch der Sudetendeutschen auf ein eigenes staatliches Musikkonservatorium in Erfüllung gehen.

Den höchsten Preis einer Autographenversteigerung in Berlin erreichte ein Musikmanuskript Beethovens. Es handelt sich um vier vollbeschriebene Seiten zum Festspiel „König Stephan", auf denen Beethoven auch längere Stellen des Textes eingetragen hat. Das Autograph, das 1901 in die Preußische Staatsbibliothek zu Berlin gelangte, wurde bei 2750 RM. zugeschlagen. Von den übrigen Musikerbriefen wären noch zu erwähnen ein Brief von Brahms an Klara Schumann, der 75 RM. brachte, und ein Wagner-Brief an einen Kapellmeister, der für 115 RM. von der Preußischen Staatsbibliothek erworben wurde.

Johannes Lorenz (Hamburg) spielte auf Einladung des „Polskie Radio" im Warschauer Sender und in einem öffentlichen Konzert in Posen ausschließlich deutsche Flötenwerke, wobei er sich neben älteren Werken mit Erfolg für Ur- und Erstaufführungen von Reger, Lilge, Grimpe und H. J. Weber einsetzte.

Das Fritzsche-Quartett (Dresden) beendete soeben eine seit Anfang Januar dauernde Konzertreise durch Ostpreußen, Lettland, Estland, Finnland und Schweden. Es veranstaltete in dieser Zeit 26 Konzerte.

Hans Pfitzner hat zu seiner Kantate „Von deutscher Seele" eine verkleinerte Instrumentation geschaffen, um Aufführungen auch in solchen Städten zu ermöglichen, die wegen Besetzungsschwierigkeiten das Werk bisher nicht aufführen konnten.

Das soeben im Druck erschienene Violinkonzert von Paul Graener spielte Professor Wilhelm Stroß in Chemnitz, Berlin und Solingen. Weitere Aufführungen fanden statt in Kassel (mit Senta Bergmann) und Gelsenkirchen (mit Maria Wenz).

Erwin Häusler erspielte sich unter Prof. L. Reichwein in Bochum mit der Geigenmusik von Werner Egk großen Beifall.

Walter Niemann spielte seine beiden erfolgreichen Klavierwerke „Das Haus zur goldenen Waage (1618)" und „Kleine Variationen über eine alt-irische Volksweise" in einer Klavierstunde des Reichssenders Frankfurt. — Der bekannte Aachener Konzertpianist Dr. Karl Lenzen, der als einer der erfolgreichsten und anerkanntesten Niemann-Interpreten sich auch außerhalb Deutschlands in England, Irland, Skandinavien, Island mit großem Erfolge für Niemanns Klavierschaffen eingesetzt hat, wird in Abonnements- und Rundfunkkonzerten in Portugal und Spanien u. a. des Komponisten „Venezianische Gärten" und die ihm gewidmeten „Kleinen Variationen über eine altirische Volksweise" spielen.

Das Fehse-Quartett hatte mit Kurt von Wolfurts Streichquartett op. 27a in Düsseldorf in einem Konzert der Musikfreunde einen außerordentlichen Erfolg.

Prof. Hans Beltz an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin erhielt die Aufforderung, eine Professur für das Klavierspiel an der Musikakademie in Tokio zu übernehmen.

Nach dem erfolgreichen Gastspiel des Staatstheaters Karlsruhe in Straßburg mit der Aufführung von Goethes „Götz von Berlichingen" wird demnächst die Operntruppe des Stadttheaters Straßburg ein Erwiderungsgastspiel in Karlsruhe geben, bei dem die Oper „Troyens" (Die Trojaner) von Hector Berlioz in Szene geht. Das Gastspiel des Karlsruher Staatstheaters in Straßburg und die damit eingeleitete Wiederaufnahme der deutschen Gastspiele im Elsaß hat überall einen starken Widerhall gefunden.

In Österreich sind durch die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM.) nach Wiener Meldungen Besprechungen eingeleitet worden mit dem Ziel, eine staatliche österreichische Operettenbühne ins Leben zu rufen.

In Verbindung mit den Ämtern „Schönheit der Arbeit" und „Feierabend" der NSG. „Kraft durch Freude" ist im Auftrage des Reichsbauernführers ein Liederbuch des deutschen Dorfes geschaffen worden, das unter dem Titel „Unser Land" das Liedgut dörflicher Menschen und der deutschen Landjugend gesammelt hat. Das Liederbuch, das viele wenig bekannte und aus dem Born deutschen Volkstums erweckte Lieder enthält, soll von allen Schulen beschafft werden und über die Schule den Weg ins Dorf finden.

Das Österreichische Bundesministerium für Unterricht und die Stadt Wien haben beschlossen, den im Rahmen der diesjährigen Wiener Festwoche stattfindenden Wettbewerb alljährlich zu wiederholen und für die Wiener Festwochen 1939 einen internationalen Wettbewerb für Gesang, Violine, Cello und Kammermusik sowie für die Wiener Festwochen 1940 einen solchen für Gesang, Klavier, Orgel und Blechblasinstrumente in Aussicht genommen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat die städtischen Musikbeauftragten ersucht, einen geeigneten Vertreter des Musikinstrumentengewerbes in den Konzertbeirat zu berufen.

Auf dem in diesem Sommer in Linz stattfindenden Bruckner-Fest soll der gegenwärtige Stand der Improvisationskunst festgestellt werden. Die Meister der Orgelimprovisation aus ganz Europa sollen in St. Florian, Bruckners Wirkungsstätte, spielen, und zwar ein Werk der Orgelliteratur seines Landes und dann eine Improvisation über ein gegebenes Thema. Die zuständigen Ministerien der betreffenden Länder werden ersucht werden, jenen Orgelspielern der Musikhochschulen, die für Improvisation besondere Eignung und Neigung haben, durch Stipendien die Teilnahme an der Veranstaltung in St. Florian zu ermöglichen. Das ursprünglich vorgesehene Orgelwettspiel für Improvisationen dagegen ist auf 1942 verschoben worden.

Der erste Satz eines für verschollen gehaltenen Streichquartetts in c-Moll von Schubert aus dem Jahre 1814 (das bei Kreißle und Nottebohm erwähnt ist) wurde von dem Wiener Gelehrten Prof. Dr. Alfred Orel im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde aufgefunden, teilweise ergänzt und bereits mit gutem Erfolg aufgeführt.

Erwin Bischoff, der westdeutsche Pianist, spielte am Reichssender Saarbrücken moderne italienische und französische Klaviermusik (Pick-Mangiagalli, Debussy, Ravel).

Im Palast der schönen Künste in Brüssel wurde die Matthäus-Passion von Bach durch das Aachener Orchester und die städtischen Gesangvereine von Aachen zur Aufführung gebracht. Die Wiedergabe des Werkes unter der Stabführung von Herbert von Karajan und mit der Beteiligung von über 400 deutschen Künstlern und Sängern fand beim Brüsseler Konzertpublikum begeisterten Beifall.

Neue Werke

Das neue „Divertimento“ für Orchester von Ermanno Wolf-Ferrari hatte bei seiner Uraufführung in Wien und seiner Erstaufführung in Dresden unter Prof. Dr. Karl Böhm eine so vorzügliche Aufnahme bei Publikum und Presse gefunden, daß Prof. Böhm das Werk auch für sein Konzert in Florenz am 20. Februar aufs Programm gesetzt hat. Weitere Aufführungen des „Divertimento“ finden in Kürze in Braunschweig (Abendroth), Köln (Papst), Wiesbaden (Vogt) usw. statt.

Karl Höllers Streichquartett op. 24 gelangt im April durch das Strub-Quartett im Rahmen eines Kammermusikabends der neuen „Hans-Pfitzner-Gesellschaft“ in Berlin zur Erstaufführung. Ferner wird das Werk auf dem „Internationalen Musikfest“ in Baden-Baden ebenfalls durch das Strub-Quartett gespielt werden.

Hermann Ungers „Acht leichte Charakterstücke“ für Violoncello und Klavier (Verlag Litolff) fanden in einer Hausmusik der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln ihre eindrucksvolle Uraufführung.

Neue Opern

Nachdem in der Tschechoslowakei das Stadttheater in Troppau die Oper „Doktor Johannes Faust“ von Hermann Reutter in deutscher Sprache mit großem Erfolg zur Aufführung brachte, hat nunmehr auch das Nationaltheater in Mor.-Ostrava die Oper mit gleich großem künstlerischen Erfolg in tschechischer Sprache zur Aufführung gebracht. Eine der Aufführungen wurde auch vom tschechischen Sender übertragen.

Personalien

Einst ein vielgerühmter und hochgefeierter Geiger, Prof. Waldemar Meyer, wurde dieser Tage in Berchtesgaden 85 Jahre alt. Er verkörpert in siebenter Generation ununterbrochen die musikalisch-aktive Begabung der aus erzgebirgischem Handwerkskreise stammenden Familie. In London war der deutsche Künstler viele Jahre hindurch einer der beliebtesten Künstler der englischen Gesellschaft. Zum Abschied seines langen Aufenthaltes in England überreichten ihm seine Freunde ein wahrhaft königliches Geschenk, jene berühmte Geige, die Stradivari 1716 für den König von England geschaffen hatte. — Wieder nach Berlin zurückgekehrt, gründete er zu Beginn der neunziger Jahre das noch vielen Musikfreunden gegenwärtige Waldemar-Meyer-Quartett. Besondere Anerkennung verdient sein mutiges Eintreten für den damals noch unbekannten Max Reger.

Todesnachrichten

Im Alter von 72 Jahren ist in Dresden der Operndirigent Hermann Kutzschbach gestorben. Er wirkte Jahrzehnte hindurch am vornehmsten Operninstitut seiner sächsischen Heimat: an der Dresdner Staatsoper. Kutzschbach arbeitete sich in einer vierzigjährigen Dirigententätigkeit vom 3. Kapellmeister bis zum zeitweiligen Operndirektor herauf. Als umsichtiger und erfahrener Opernpraktiker war er in Musikerkreisen allgemein geschätzt. Aber auch das sächsische Volk, dem er unermüdlich musikbildend diente, hat ihm ungemein viel zu verdanken.

In München starb im Alter von 78 Jahren an den Folgen eines Unglücksfalles die Pianistin und Komponistin Mary Wurm, eine der letzten Schülerinnen von Clara Schumann. Die Verstorbene genoß als Pianistin internationalen Ruf. In späteren Jahren wandte sie sich der Komposition zu, so hat sie u. a. die Oper „Die Mitschuldigen“ nach Goethe, eine Reihe kammermusikalischer Werke, viele Lieder sowie zwei japanische Kinderoperetten geschrieben.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

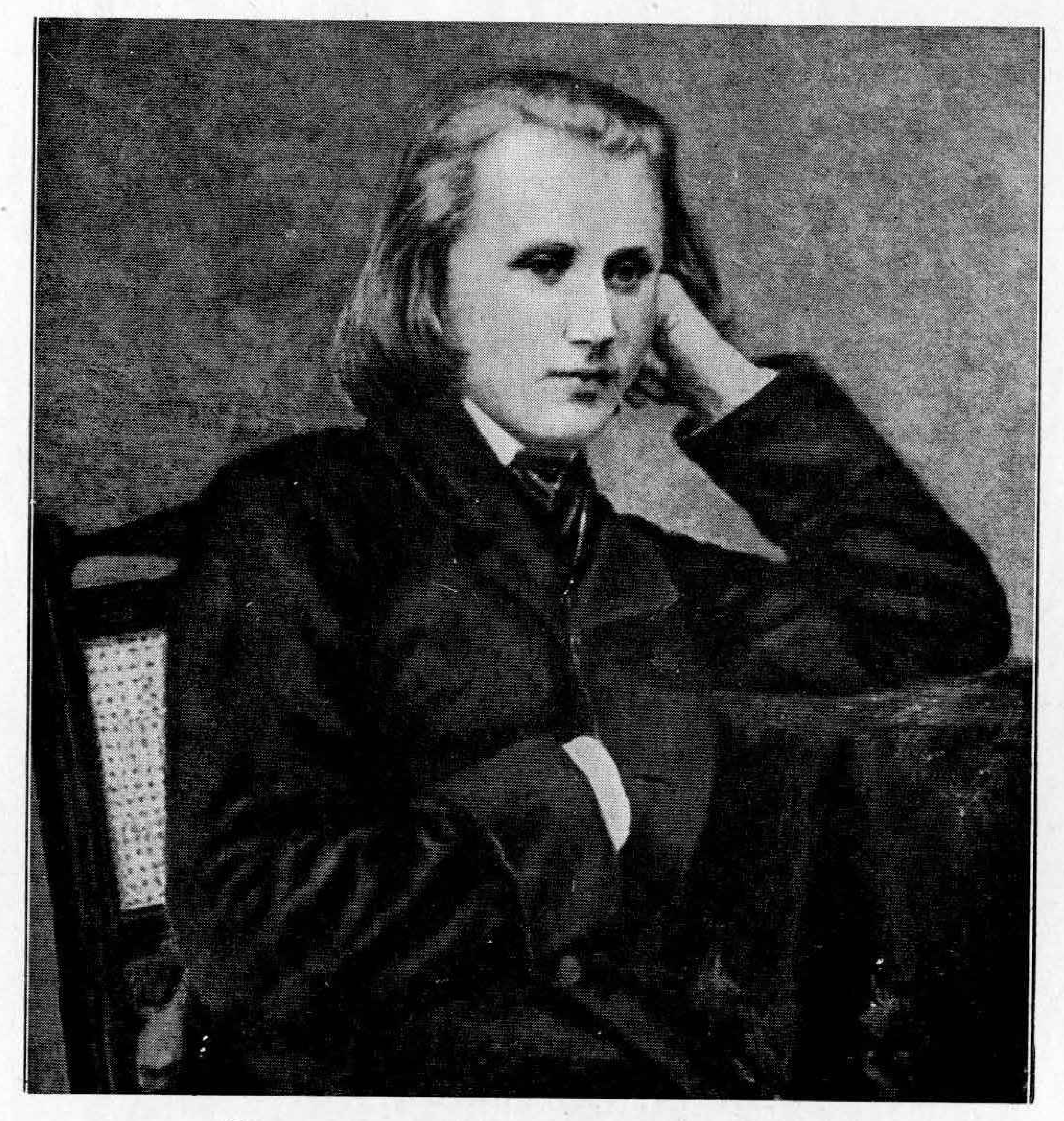
Handharmonika-Akkordeon

Cello

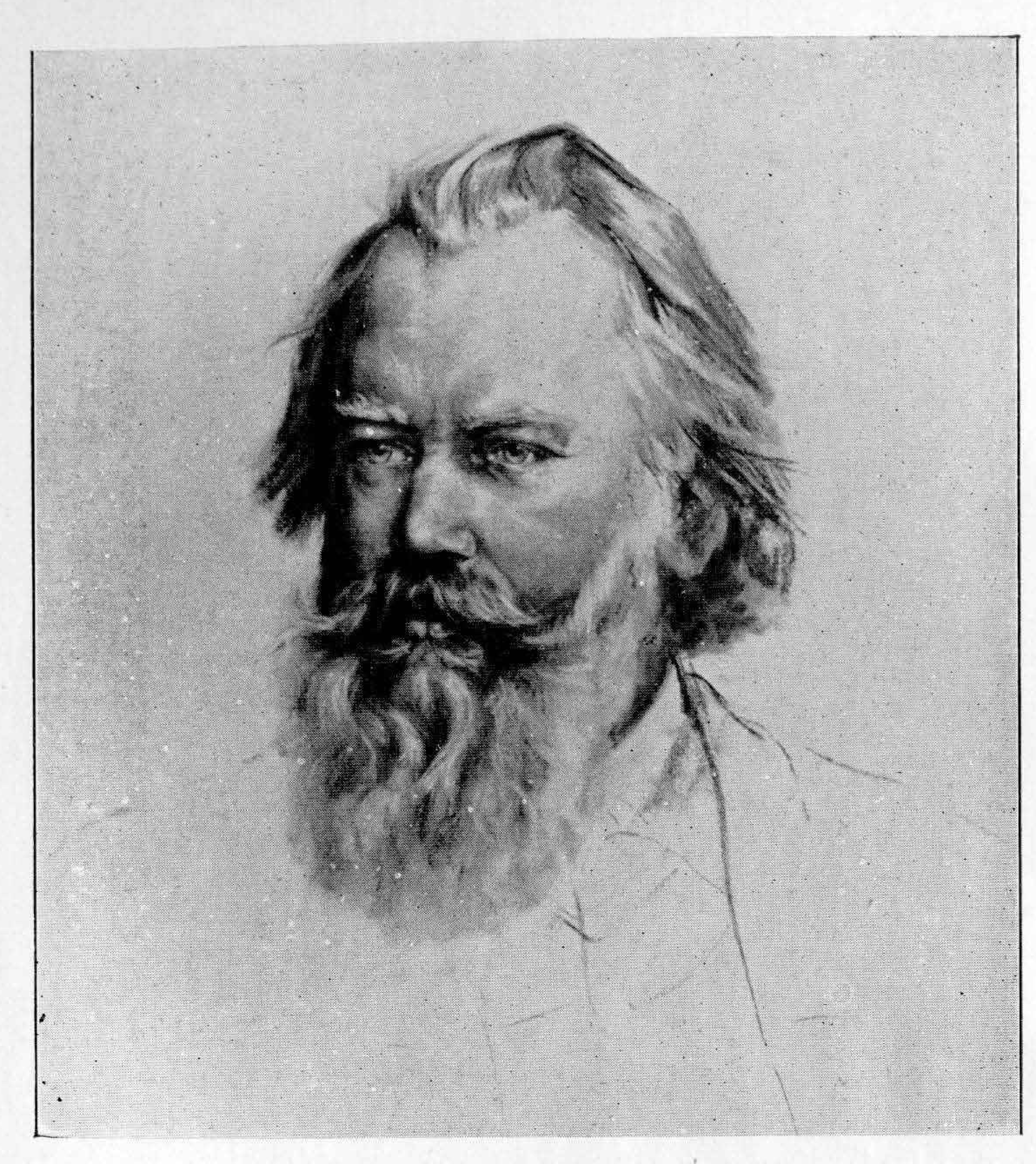
Bilder um Johannes Brahms



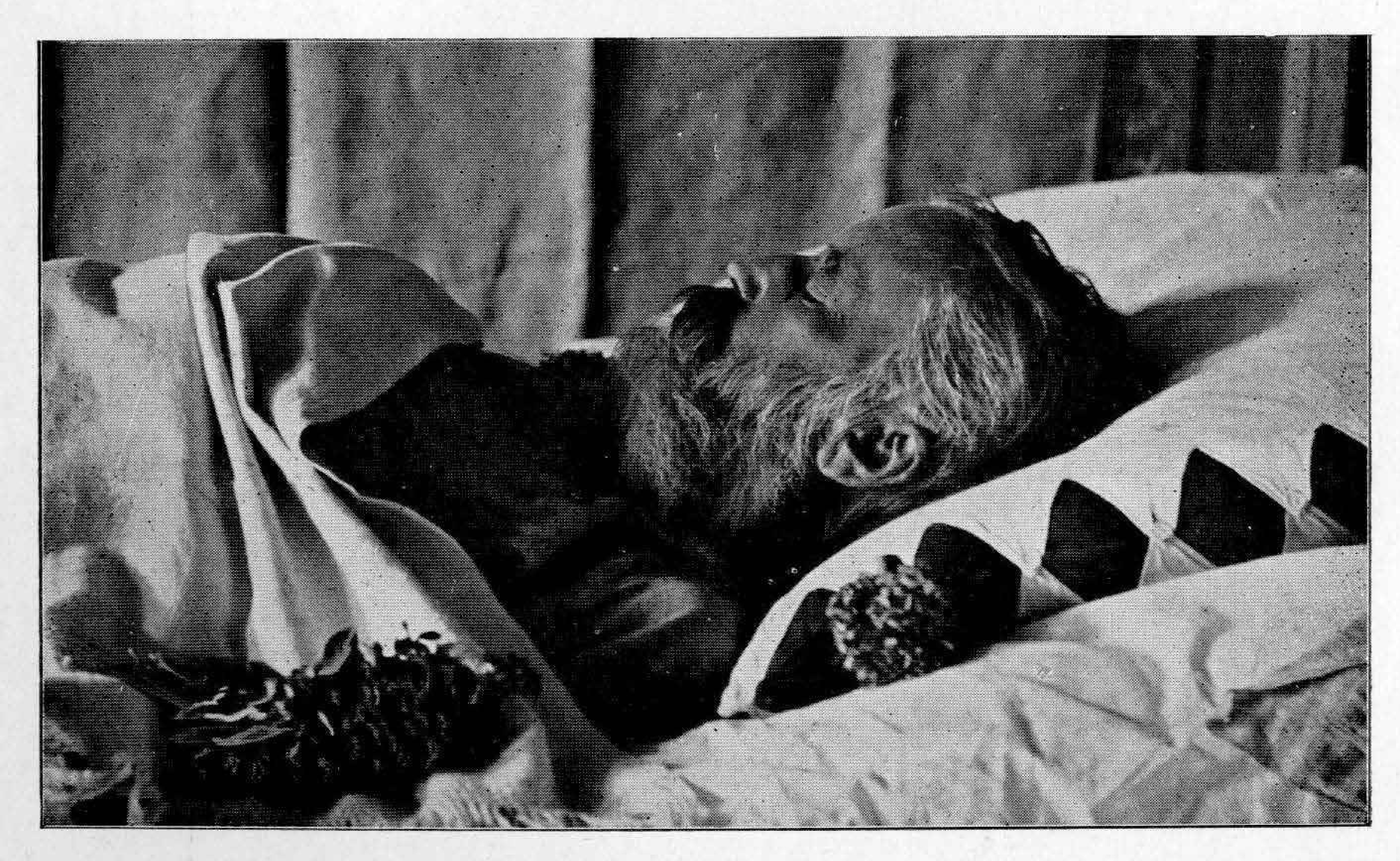
Der Lehrer Eduard Marxsen



Ölbild von Maria Fellinger (1853)

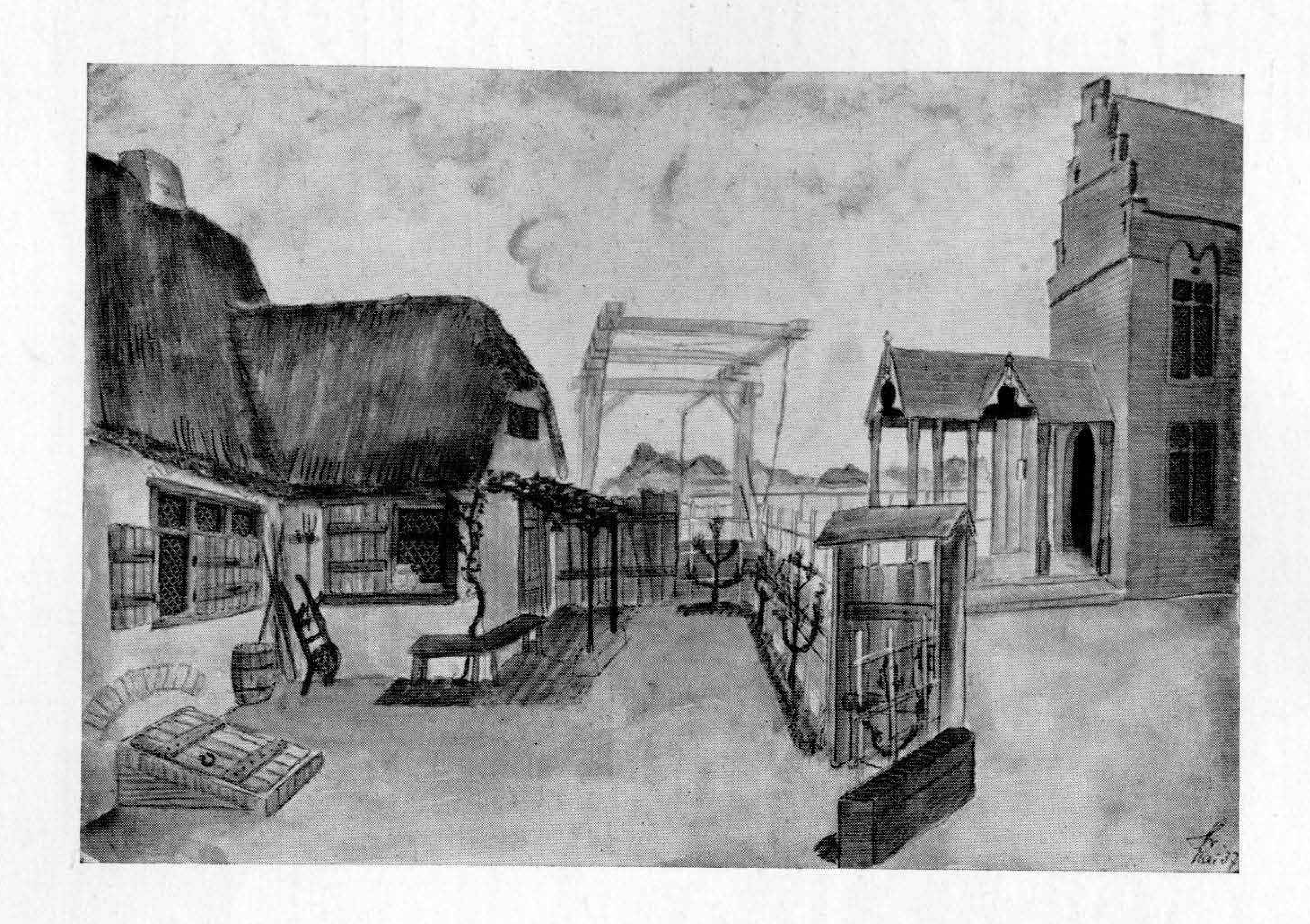


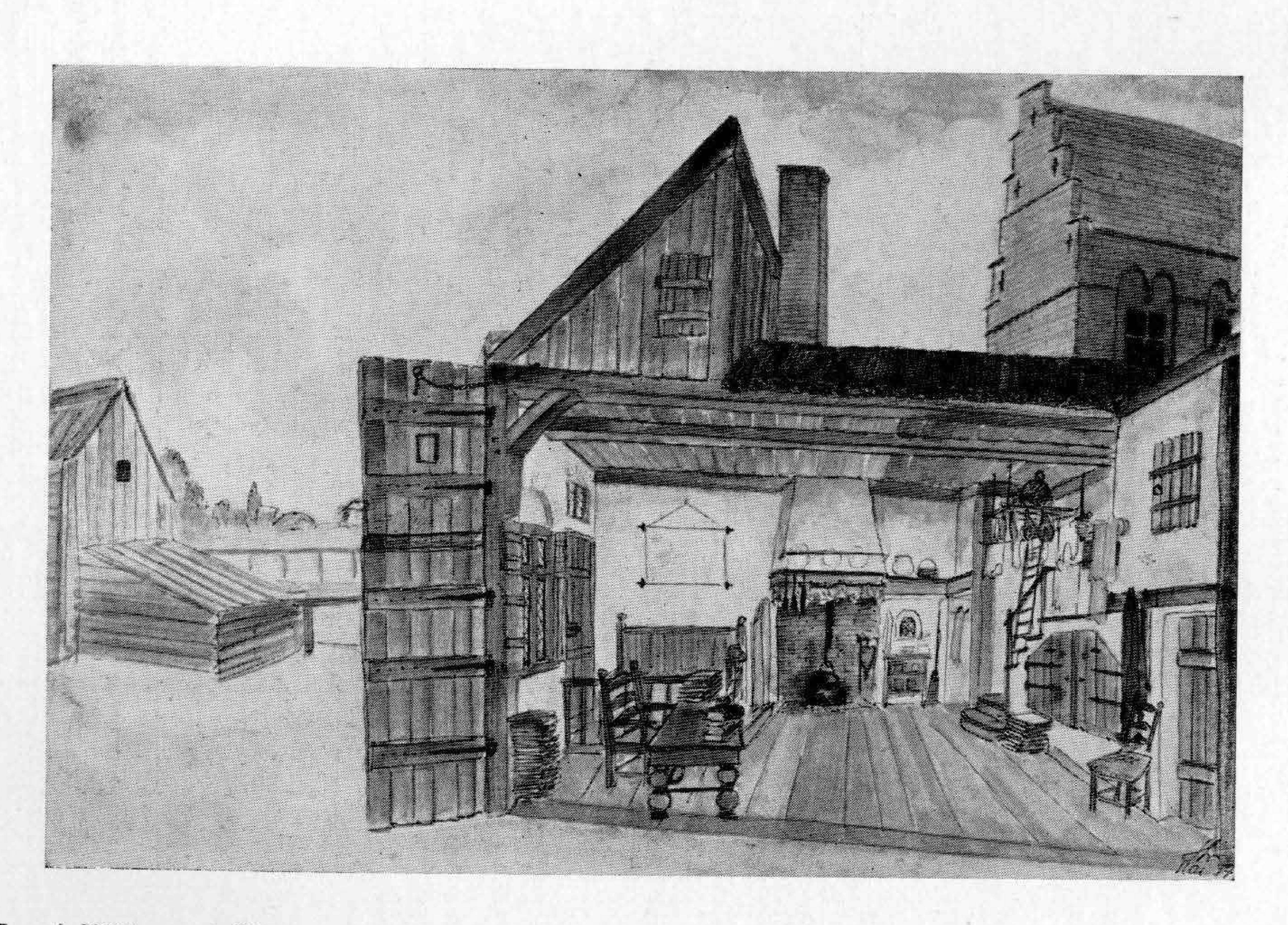
Kreidezeichnung von Olga v. Miller



Brahms auf dem Totenbett

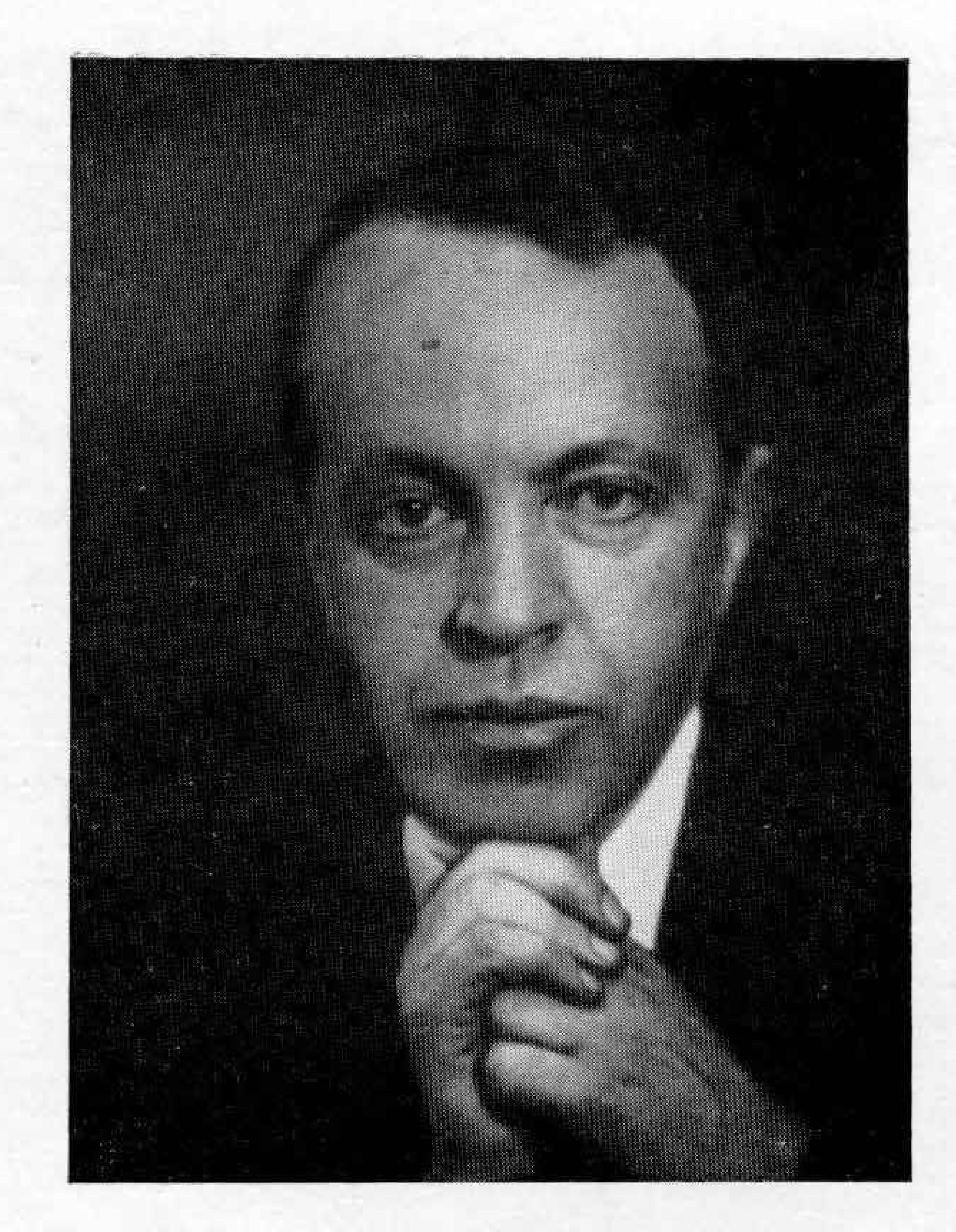
Von der Wagner-Regeny-Uraufführung der Berliner Staatsoper:



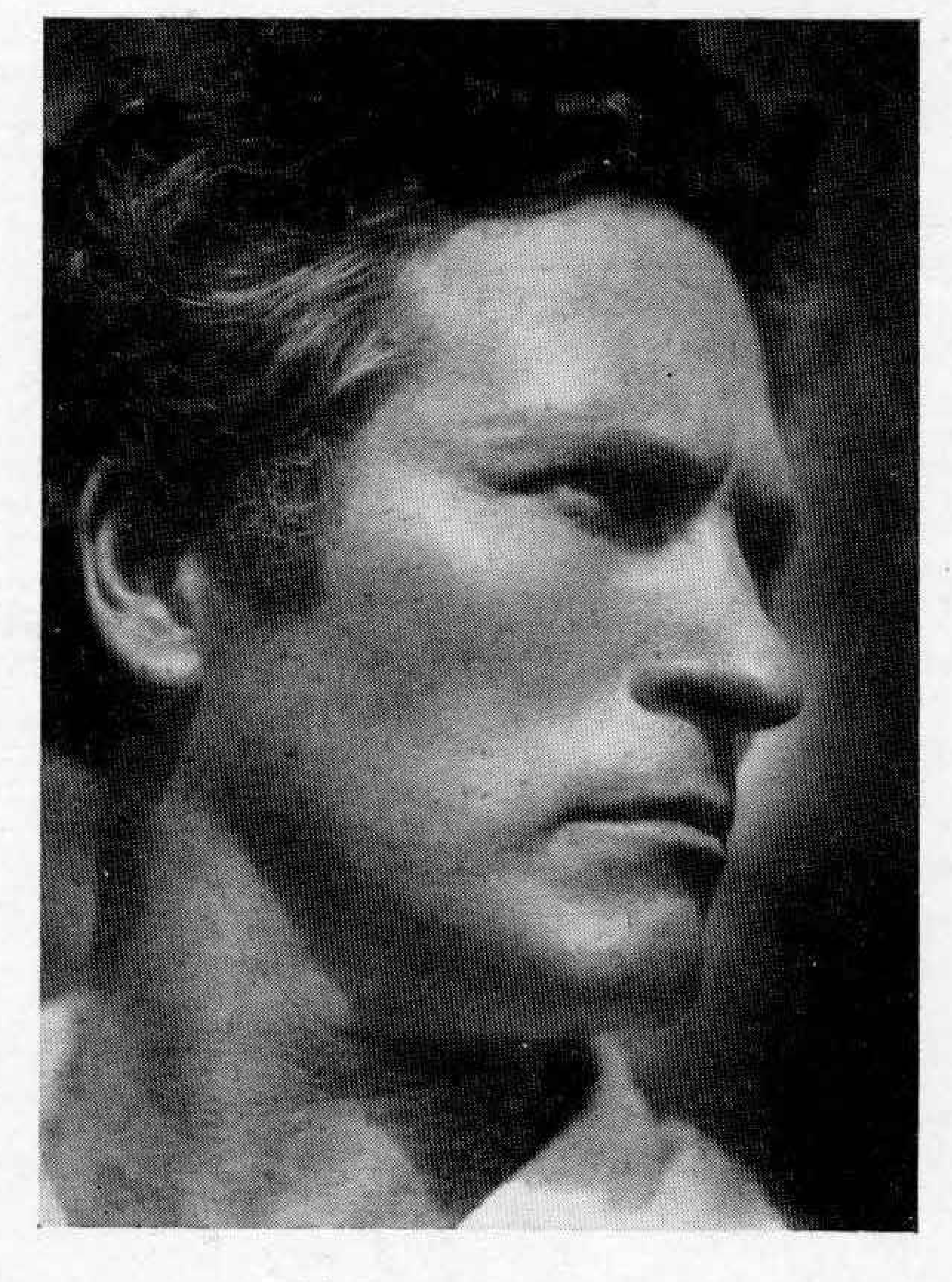


Zwei Bühnenbildrr zu dem Ballett „Der zerbrochene Krug“ von Paul Straeter

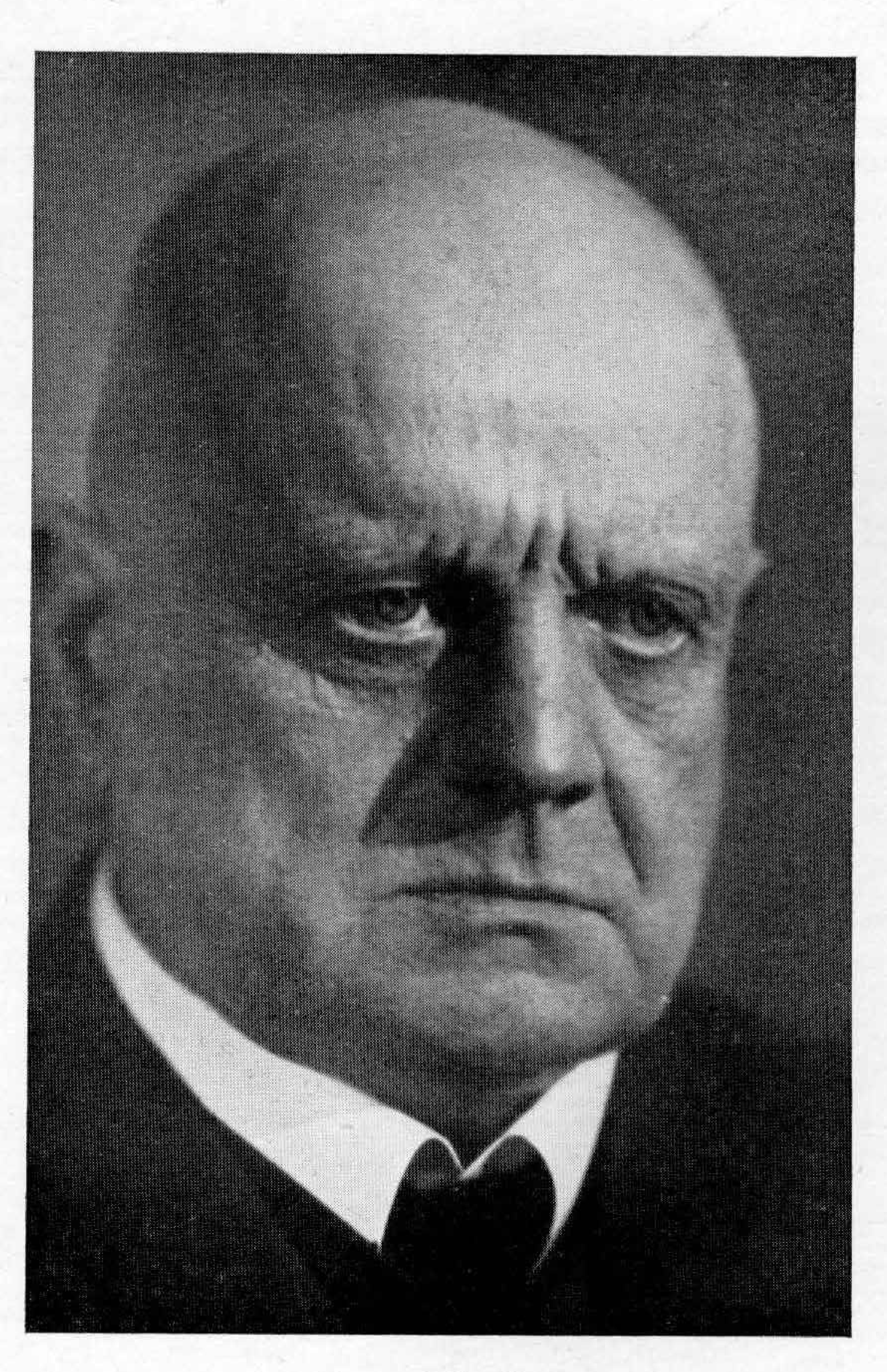
Finnische Komponisten



Erkki Melartin



Yrjö Kilpinen



Jean Sibelius

Aufnahmen: Bildarchiv „Die Musik"



Leevi Madetoja



Selim Palmgren



Zum Gedenken an Christoph Willibald Gluck,

dessen Todestag sich am 15. November zum 150. Male jährt



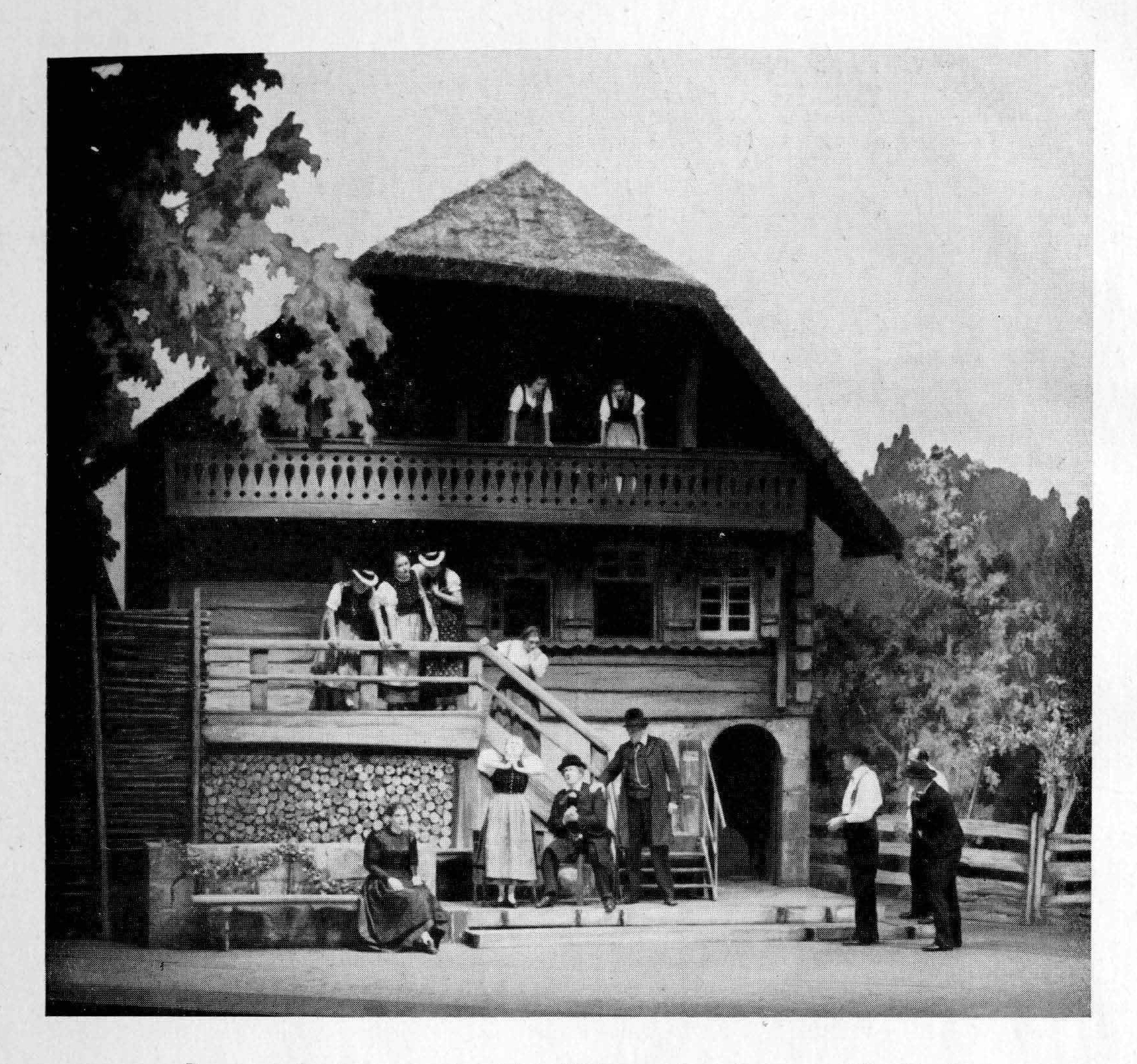
Gluck a l'honneur de prevenir Mr.
de Gontard qu'icy à Vienne on ne
vend aucun Opera en Langue Françoise
seulemant Alceste, et Paris et Helene
en langue Italienne; votre Correspon-
=dant trouverà les Operas qu'il souhaite
~~[illegible]~~ facilemant à Paris:
Iphigenie en Aulide.
Alceste et
Orfée. chez Mr: Marchand rue
grainelle St: Honorée.
Iphigenie en Tauride chez Mr: Mathon
en son Magazin. où il trouverà aussi
Armide, peutêtre le meilleur ouvrage
de miens, et qui marite bien d'etre du nombre
de la collection de Votre Ami.
le même Mr: Mathon a le privilege pour
faire graver Echo et Narcisse, il saurà
de lui si l'Opera serà bientôt prête pour
pouvoir être achettez du Public.

Lithographie von Quenedey

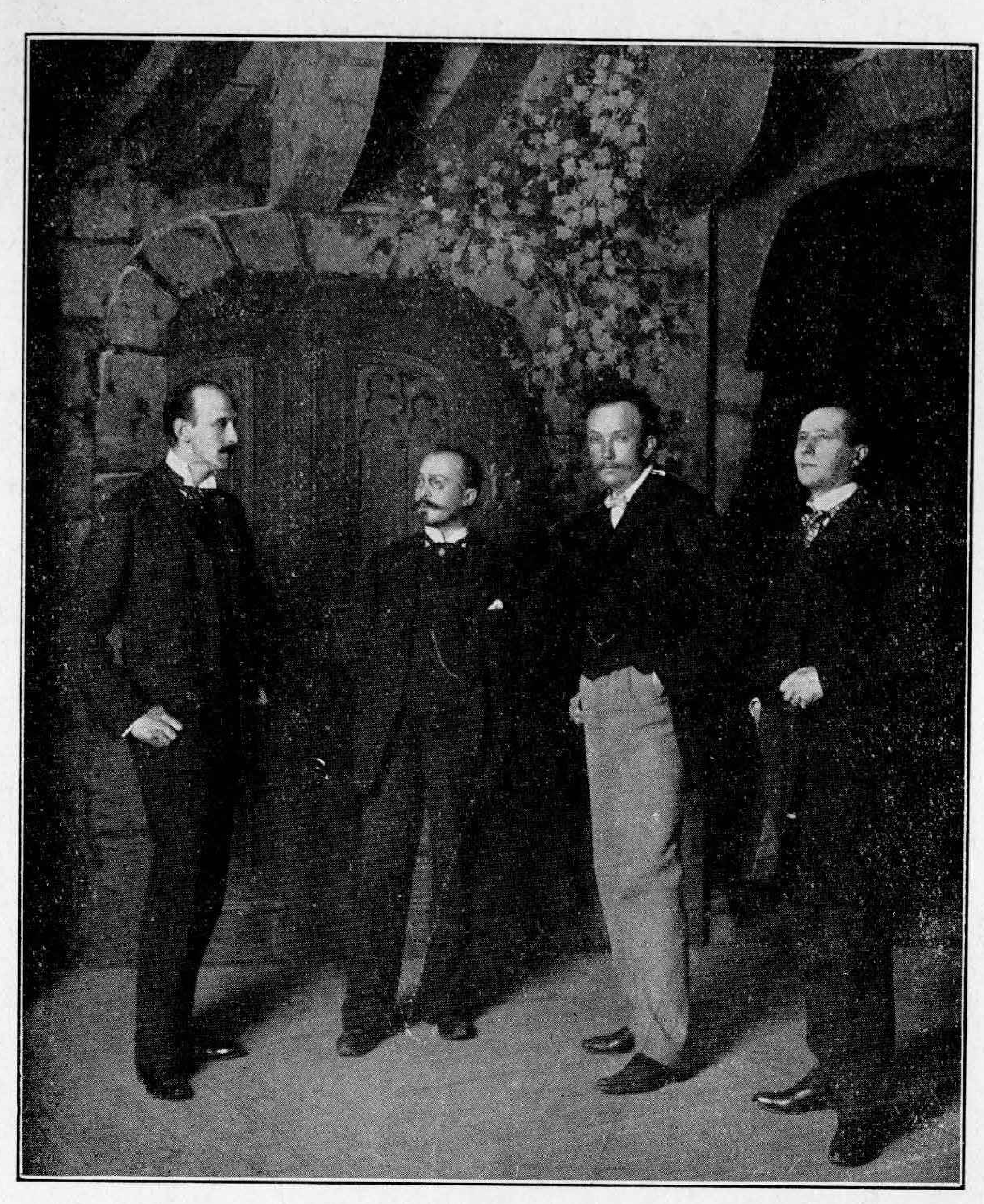
Bildarchiv „Die Musik“

Teil eines Gluck'schen Briefes

Aus der Arbeit deutscher Opernbühnen

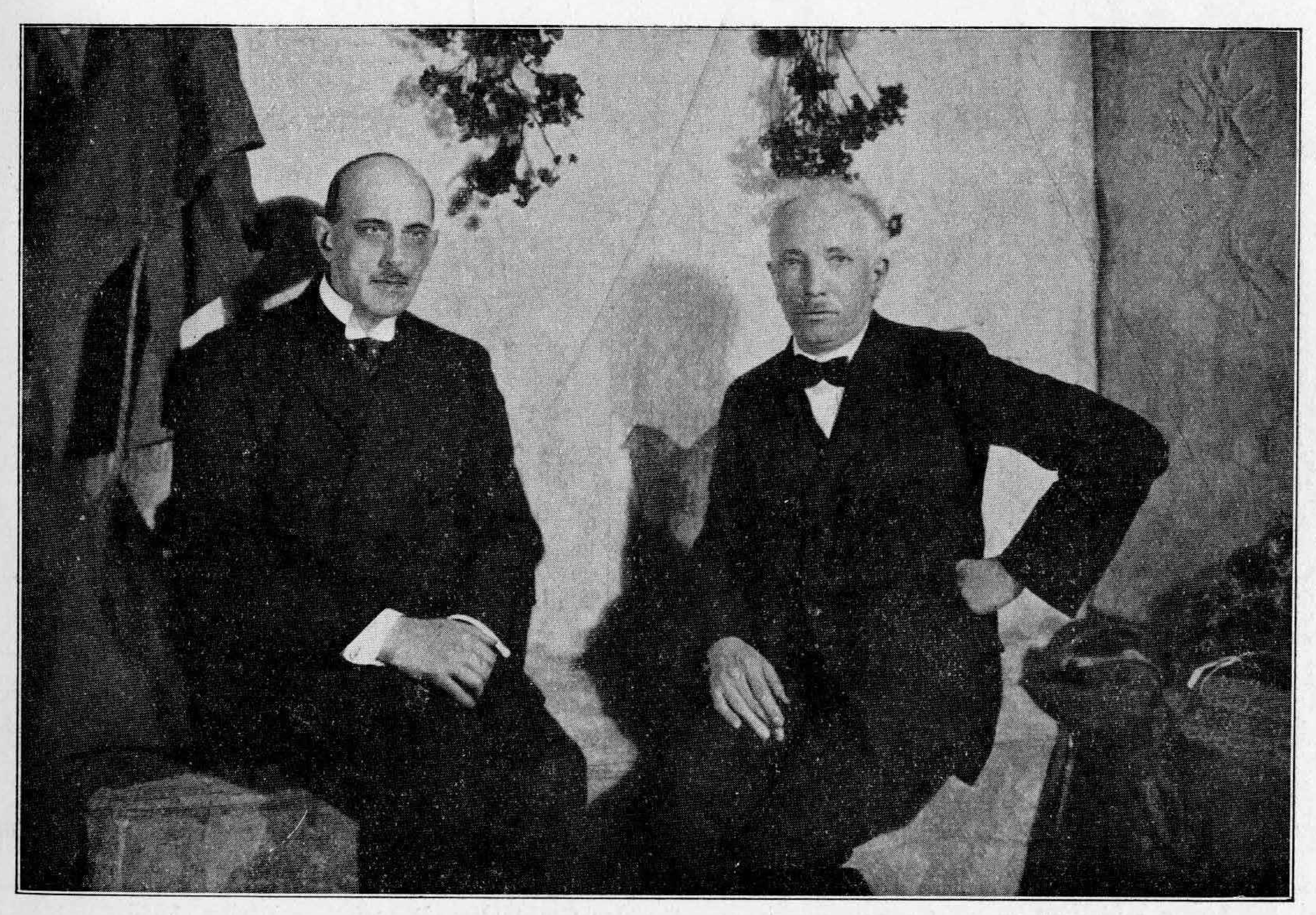


Szenenaufnahme von der Uraufführung der Operette „Monika"
von Hermann Hermecke und Nico Dostal im Württ. Staatstheater in Stuttgart



Schillings, Maschinendirektor Brandt — R. Strauß, Oberregisseur Droescher

Berliner Hauptprobe zum „Pfeifertag" (1902)

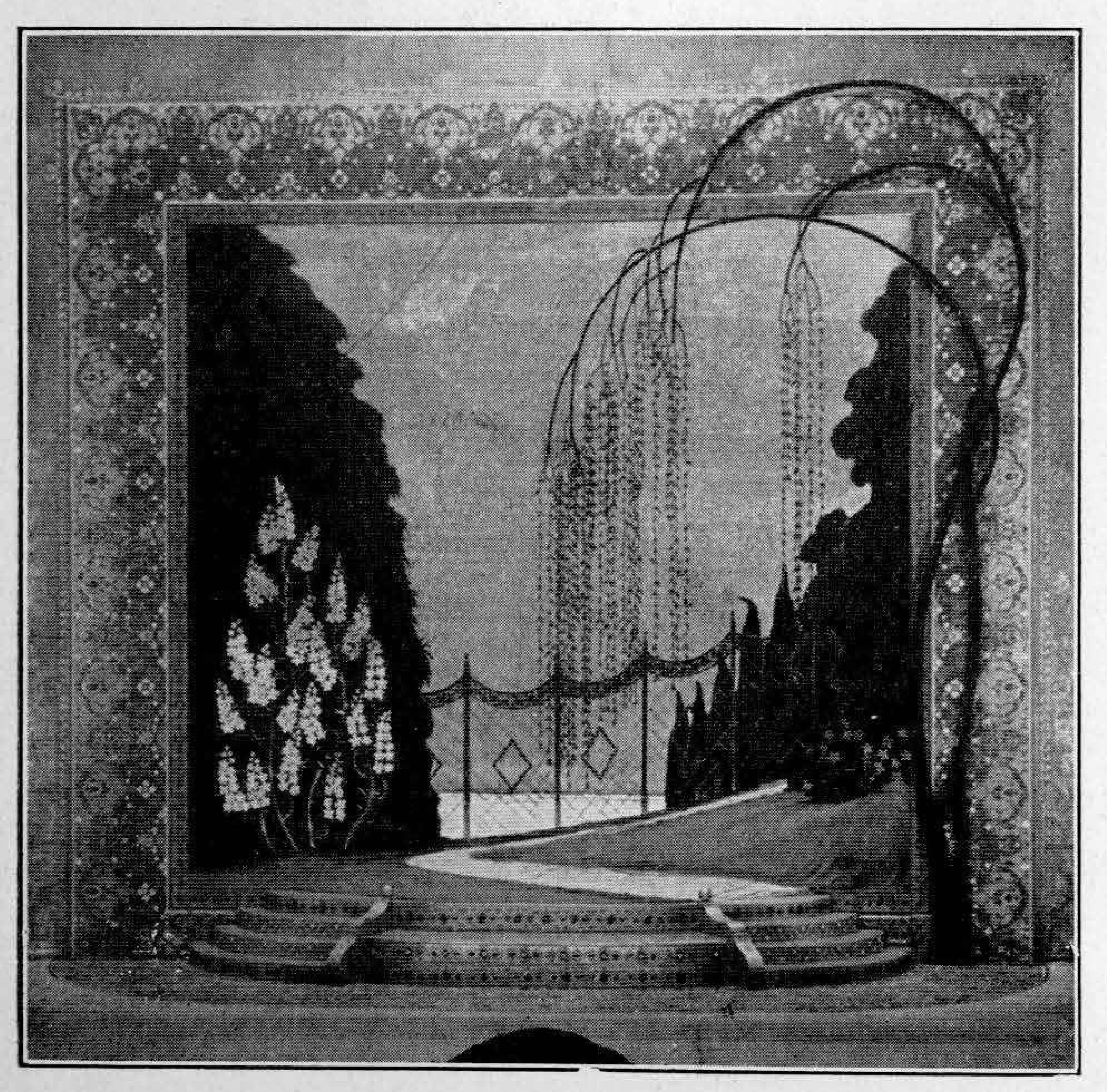


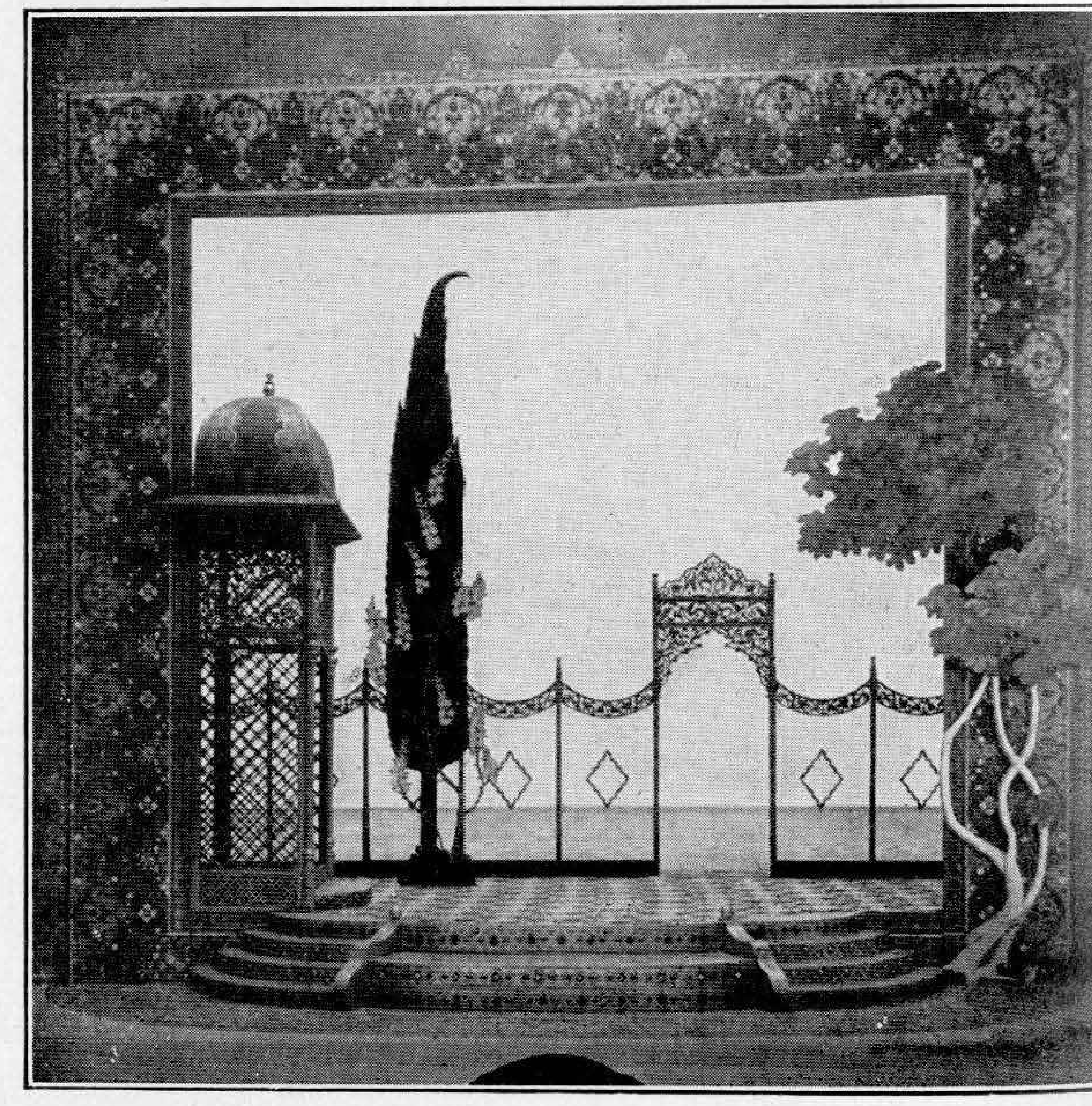
Intendant von Schillings und Dr. Richard Strauß bei der Generalprobe zu „Frau ohne Schatten (1919)

Aus der Geschichte der Berliner Staatsoper

Das Schaffen von Panos Aravantinos

Entwurf zur „Zauberflöte". Eröffnungsvorstellung 28. April 1928





Bühnenbilder zu Mozarts „Entführung" (1924)

Entnommen aus J. Kapp: Geschichte der Berliner Staatsoper, Max Hesses Verlag, 1937

Aus der Geschichte der Berliner Staatsoper

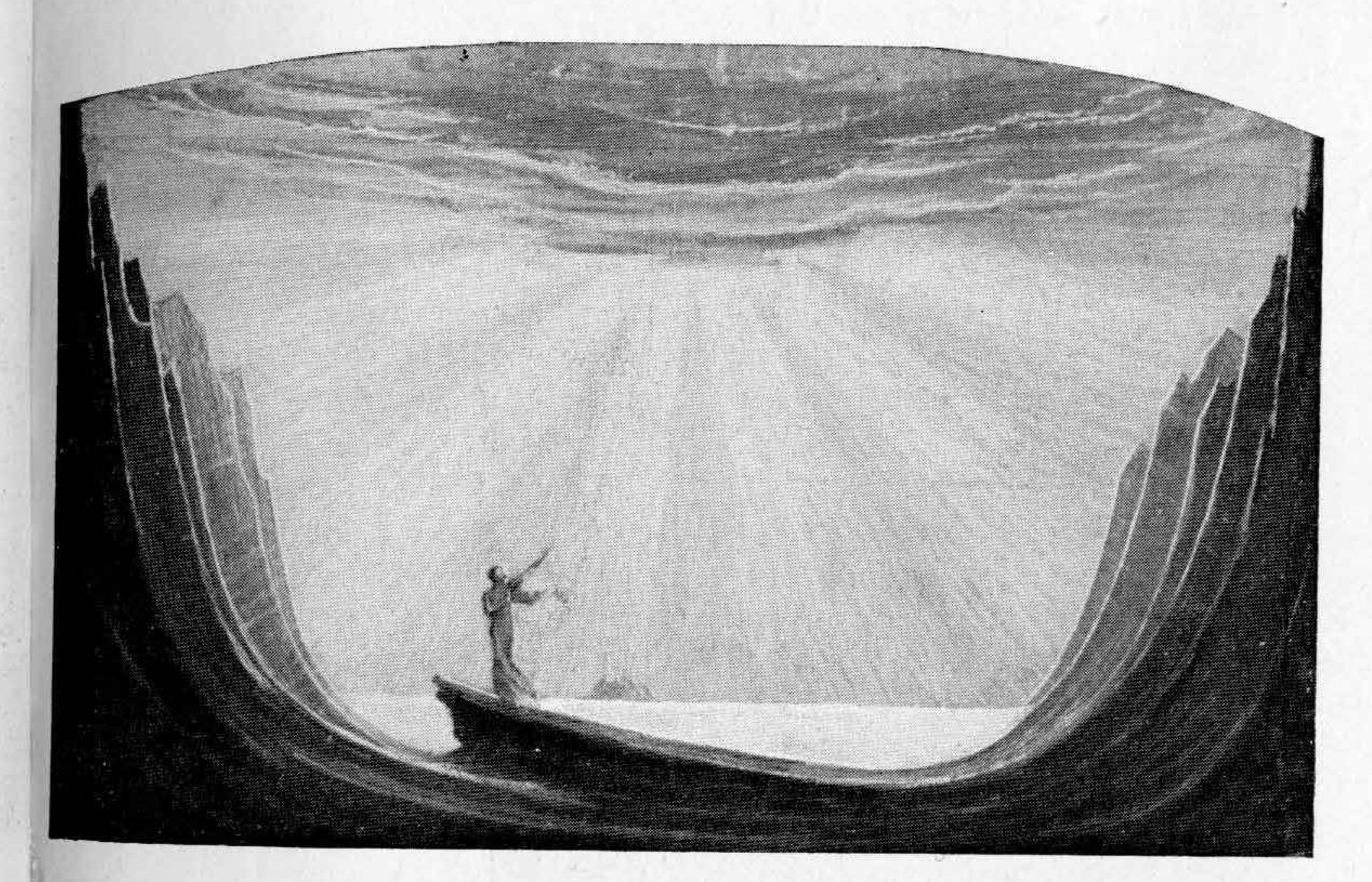
Das Schaffen von Panos Aravantinos



Bühnenbild aus Webers „Oberon" (1922)



Panos Aravantinos



Entwurf zu Strawinskys „Pulcinella" (1925)

Kaum einer der vielen Bühnenbildner der letzten J
hat seinen persönlichen Stil so durchzusetzen verm
wie der früh verstorbene Panos Aravantinos.
diesem Grunde entnehmen wir der „Geschichte
Staatsoper" von J. Kapp eine Reihe besonders cha
teristischer Proben seiner Kunst.

Von der Düsseldorfer Uraufführung des „Magnus Fahlander" von Fritz von Borries
Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Hugo Balzer
Bühnenbilder von Helmut Jürgens (Inszenierung: Hubert Franz)



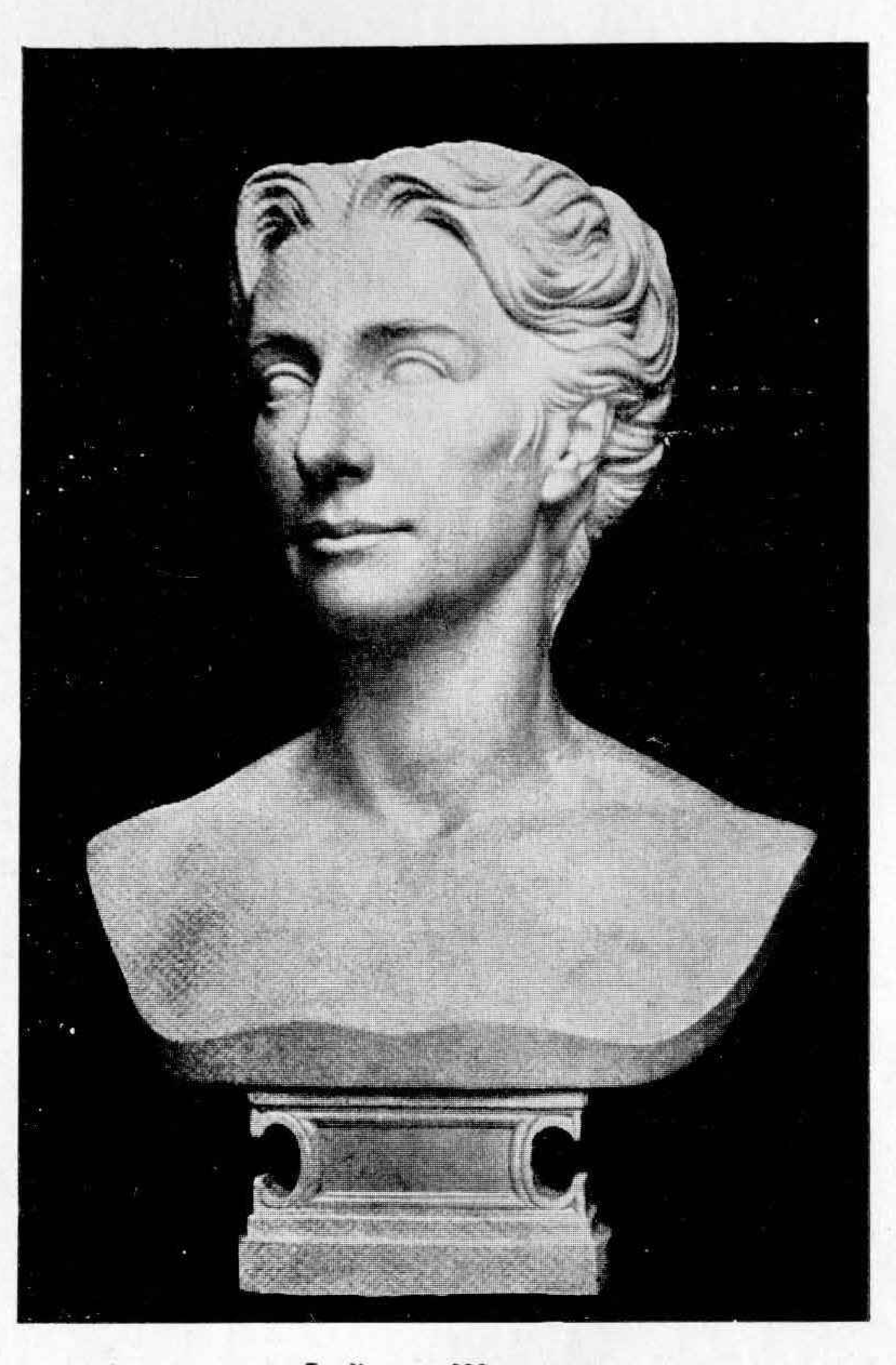
Verdi: „Die Macht des Schicksals", 9. Bild (1927)
Entwurf von P. Aravantinos

Zu Cosima Wagners Gedächtnis

(Geboren am 25. Dezember 1837)



Cosima Wagner um 1870



Cosima Wagner
Büste von H. Kietz



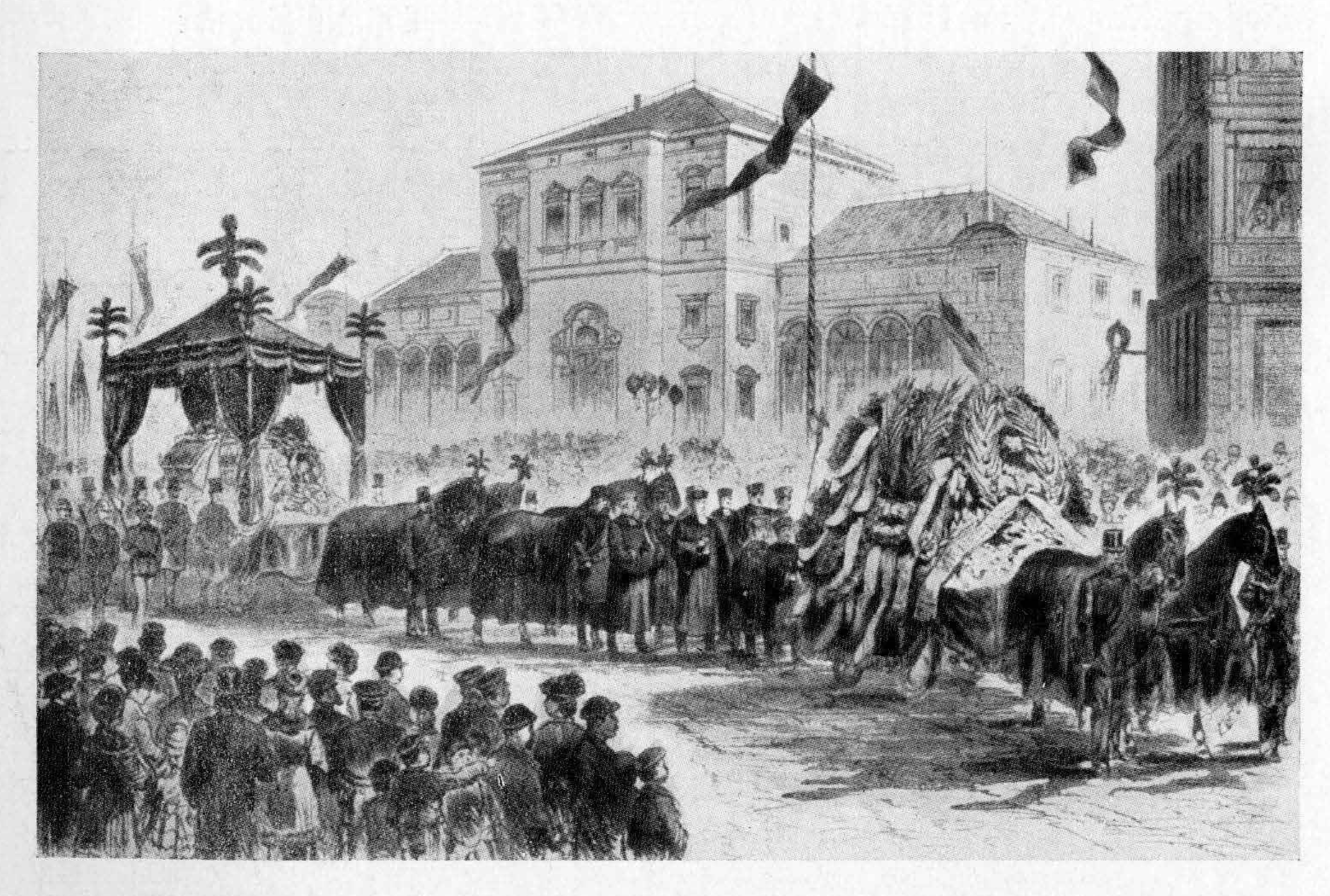
Cosima und Siegfried Wagner 1910



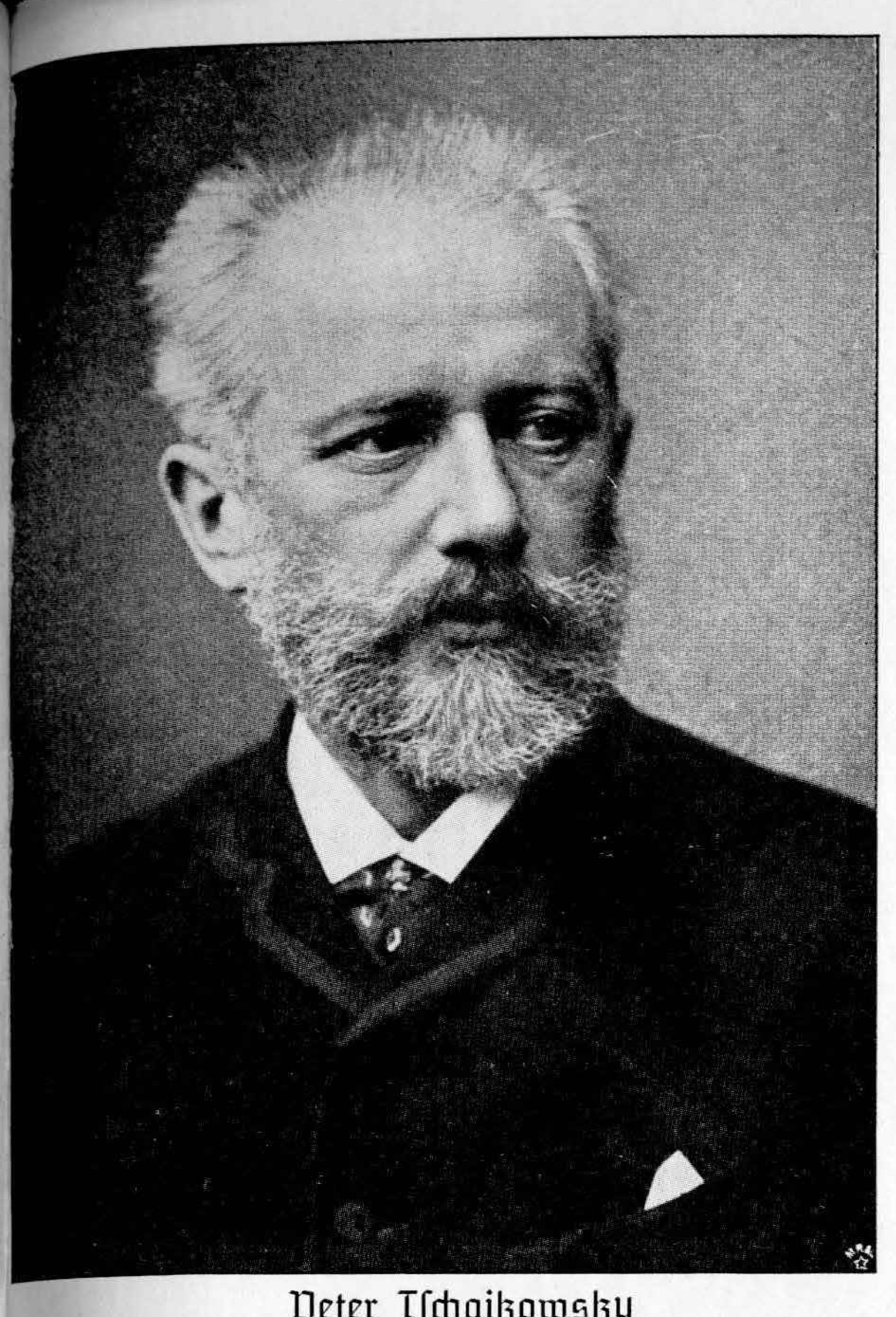
Cosima mit ihrem Enkel Wieland 1918



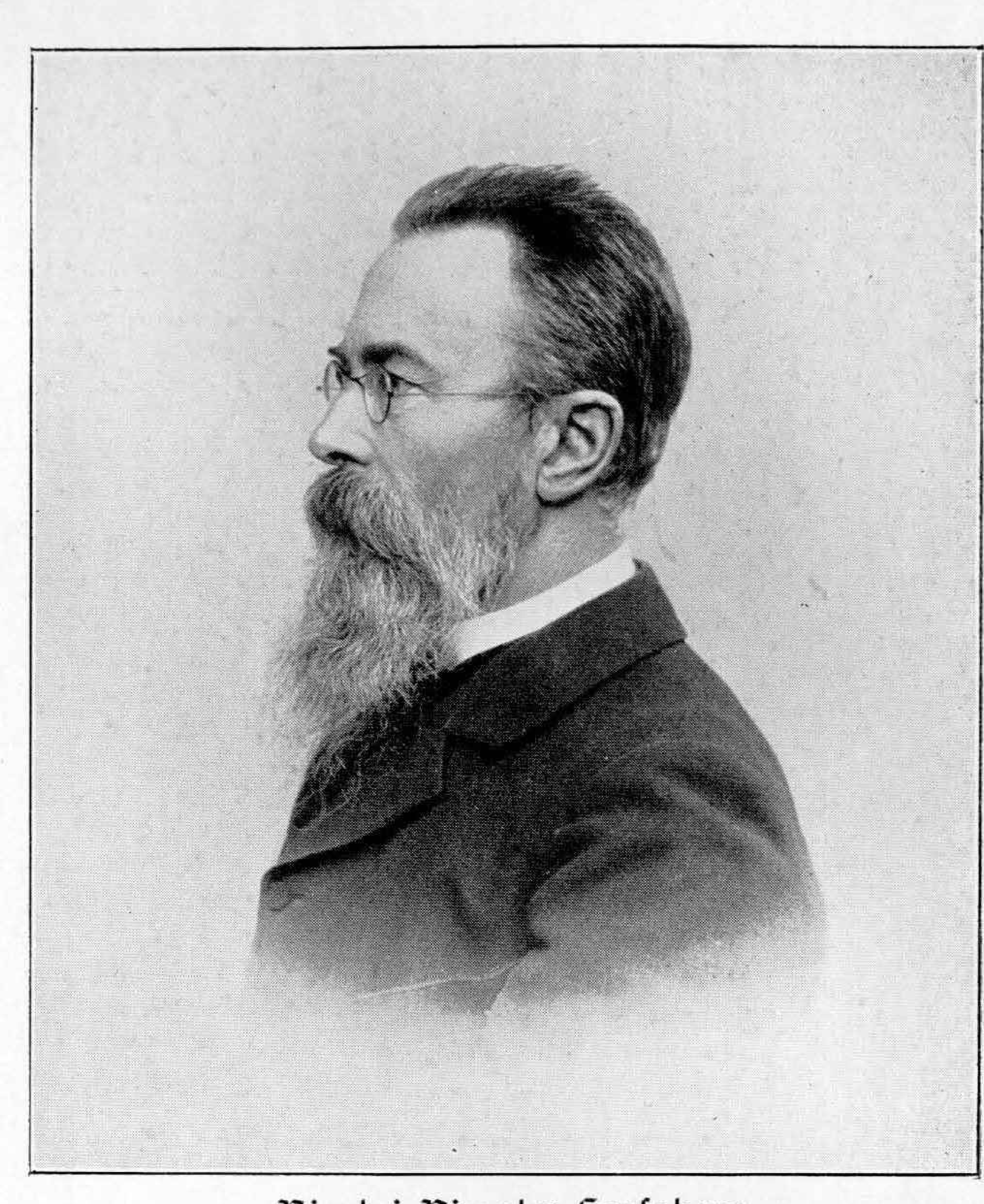
Auf der Treppe von Wahnfried 1882



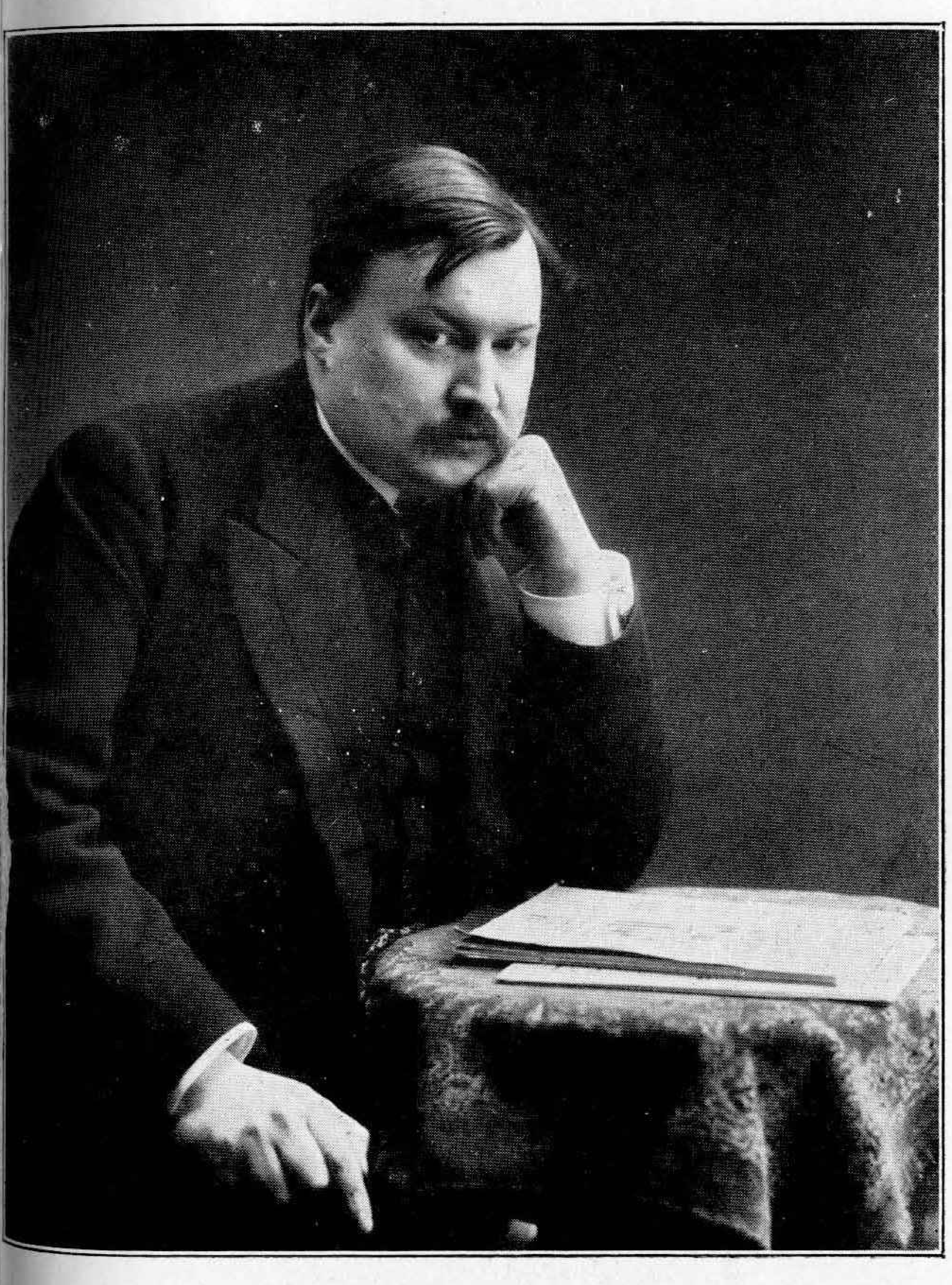
Wagners Überführung nach Wahnfried, Bayreuth, Februar 1883



Peter Tschaikowsky



Nicolai Rimsky-Korsakow



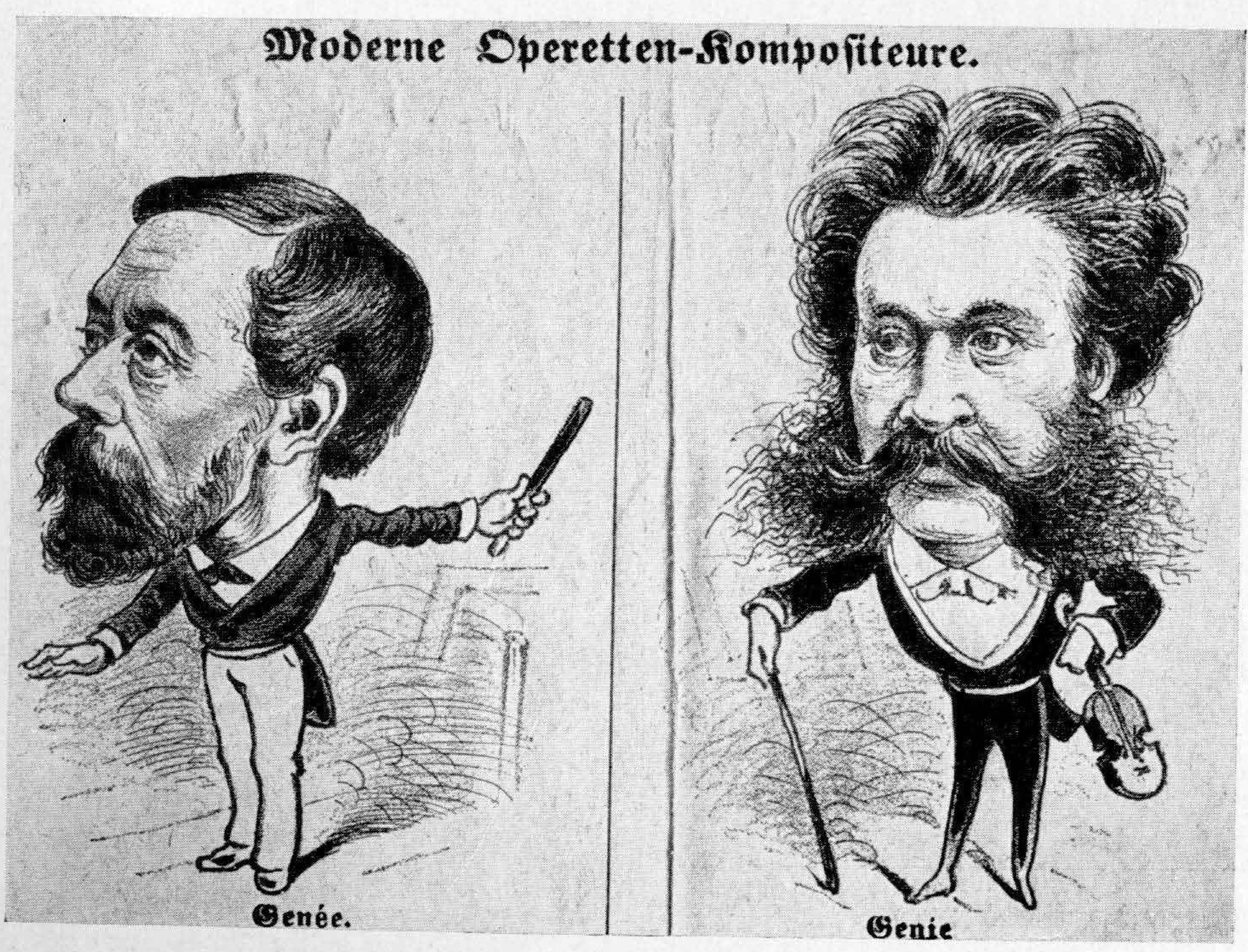
Alexander Glazounow



Georges Bizet
dessen arische Abstammung jetzt einwandfrei erwiesen ist.

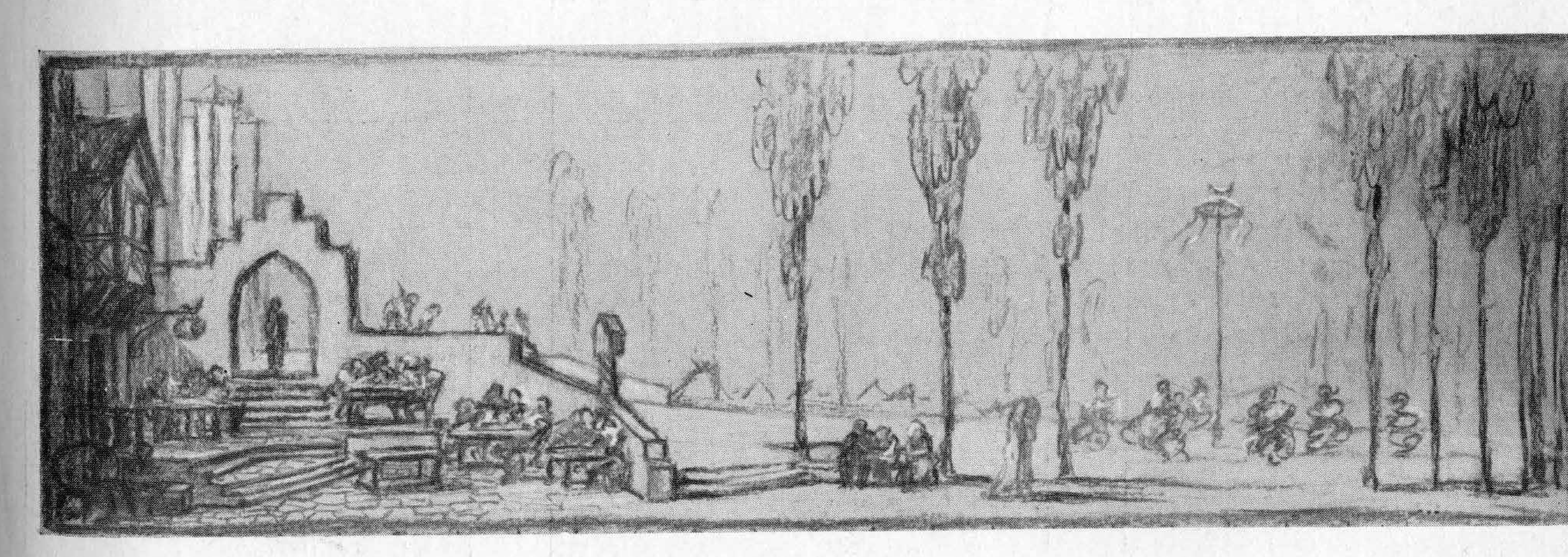
Johann Strauß

Lithographie
von Kriehuber (1885)



Komponist und Textdichter (Karikatur auf Johann Strauß aus dem „Kikeriki")
(Bildarchiv „Die Musik")

Entwurf zu „Freie Gegend auf Bergeshöhen“ von Prof. Emil Preetorius („Rheingold“ 2. Bild 1933)



Der Osterspaziergang. Entwurf zu Gounods „Margarete“ von P. Aravantinos (1930)

Aus der Geschichte der Berliner Staatsoper

Entwurf zur Berliner Erstaufführung von Werner Egks „Zaubergeige" von Rochus Gliese (1936)



Lola Artot de Padilla

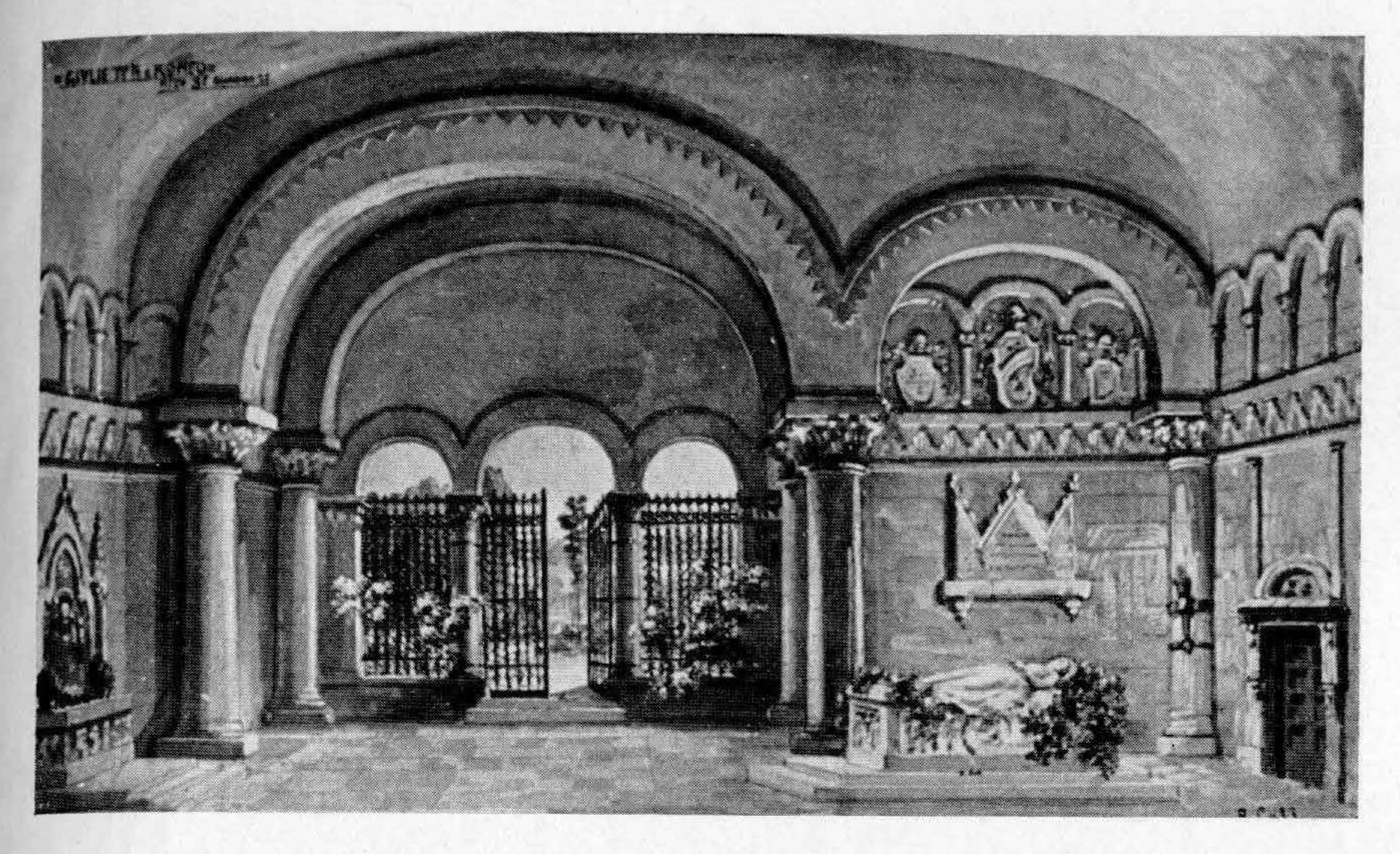


Gertrud Bindernagel als Fidelio



Claire Dux

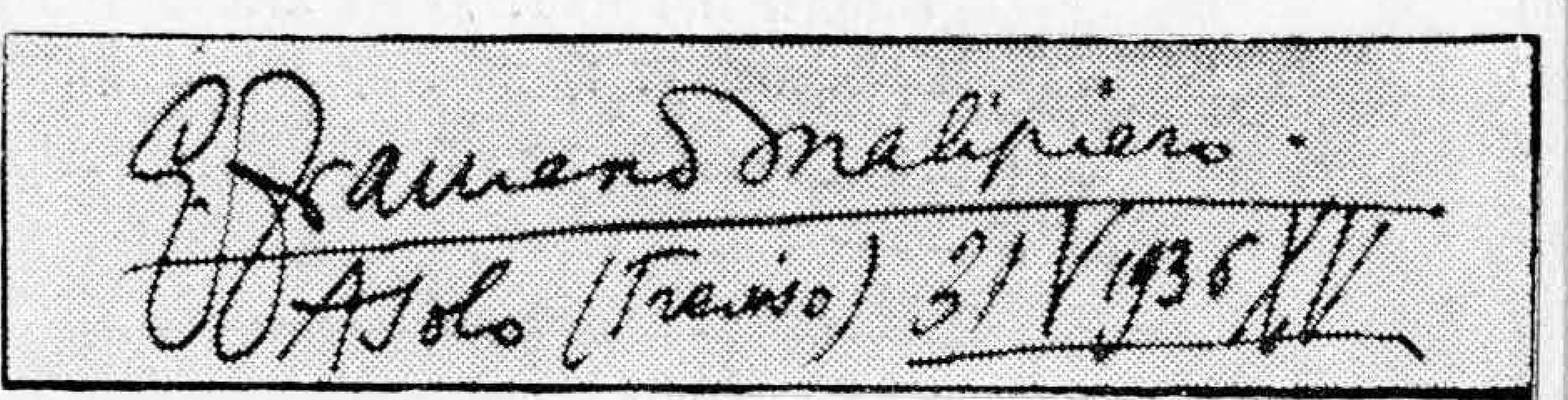
(Entnommen dem Werk „Geschichte der Berliner Staatsoper" von J. Kapp, Max Hesses Verlag)



Bühnenbild zu „Giulietta e Romeo“ von Zandonai an der Mailänder Scala



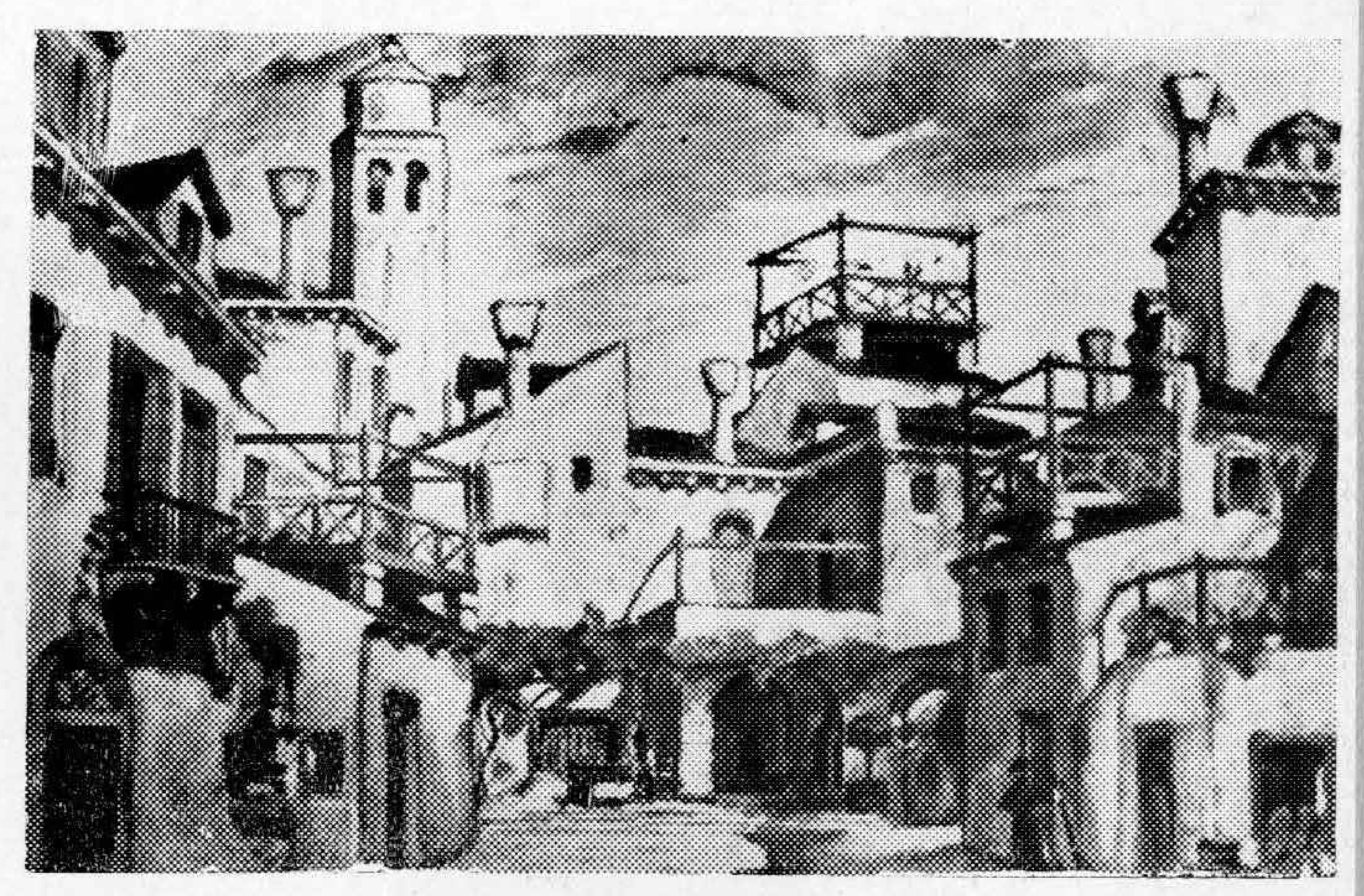
Benjamin Gigli
in einer Karikatur von Gino Salini



Schriftprobe des auch bei uns vielgespielten
italienischen Komponisten Francesco Malipiero



Figurine zu „Giulietta e Romeo“ von Zandonai



Bühnenbild zu „Il Campiello“ von Wolf-Ferrari (Rom 1936)

Die vorstehenden Bilder gehören zu dem Aufsatz „Kunstpflege im heutigen Italien“ von Schweizer.

Bühnenbild aus: „Das Liebesverbot“, große komische Oper von Richard Wagner
Spielleitung: Hans Schüler, Bühnenbild: Karl Jacobs †, Leipzig, Neues Theater
(Am 13. Februar wird der Richard Wagner-Zyklus mit der Leipziger Oper mit dem „Liebesverbot“ eingeleitet)

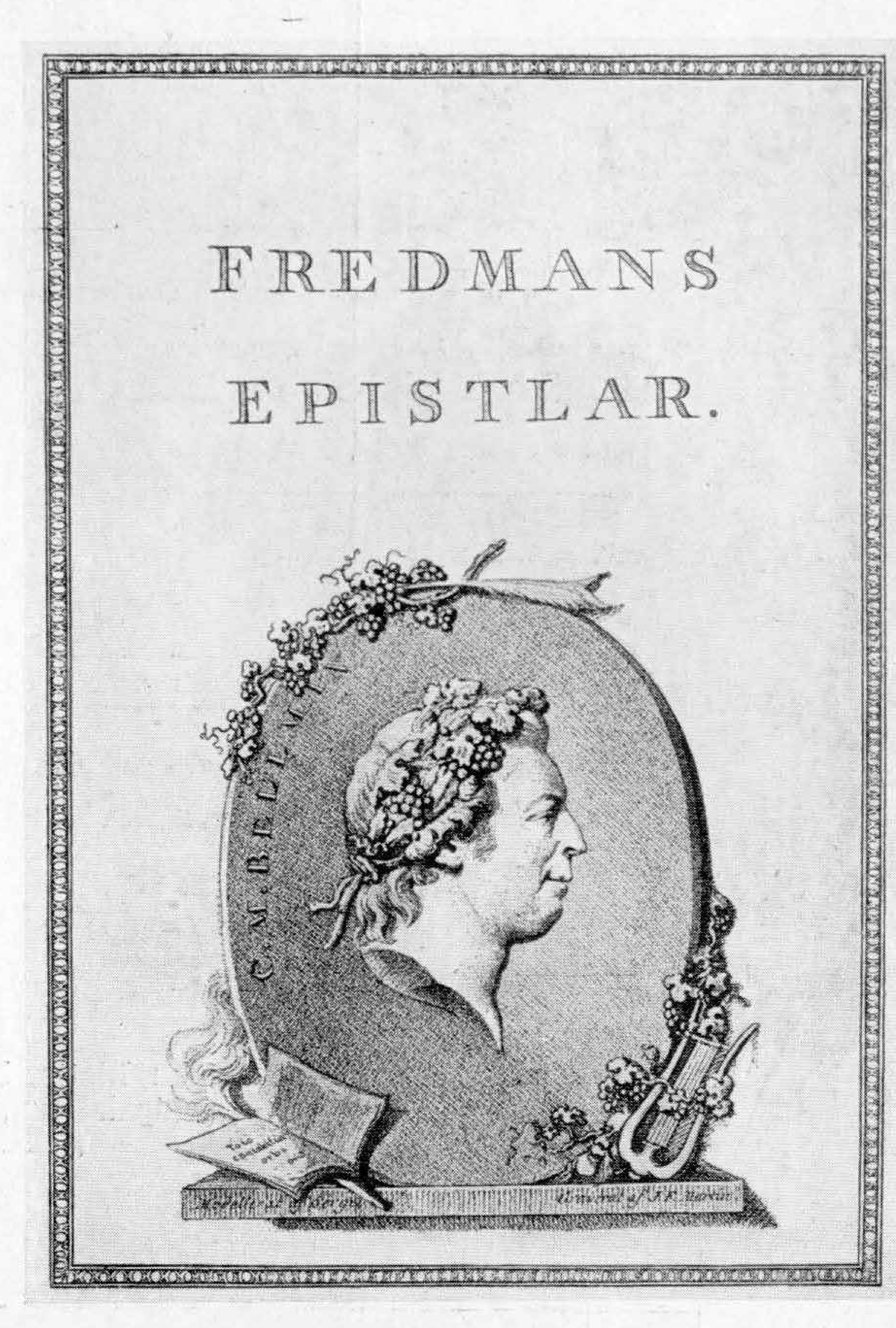
Skizze zu Verdis „Sizilianische Vesper“ von Emil Pirchan. Berliner Staatsoper 1932
(Aus „Geschichte der Berliner Staatsoper“ von J. Kapp, Max Hesses Verlag)

Carl Michael Bellman

(Zu dem Aufsatz von Prof. Carl Clewing)



Ölgemälde von Per Krafft d. Ä., 1779
(Schloß Gripsholm)



Zeitgenössischer Stich von J. F. Martin nach dem Medaillon von Sergel
(Der Spruch auf der aufgeschlagenen Buchseite „Toto cantibur orbe" — „Einst wird's der ganzen Welt gesungen sein" ist eine Stelle aus Ovid, Amores, lib. I)



Aquarell von E. Martin, 1780
(Schwedisches Nationalmuseum)

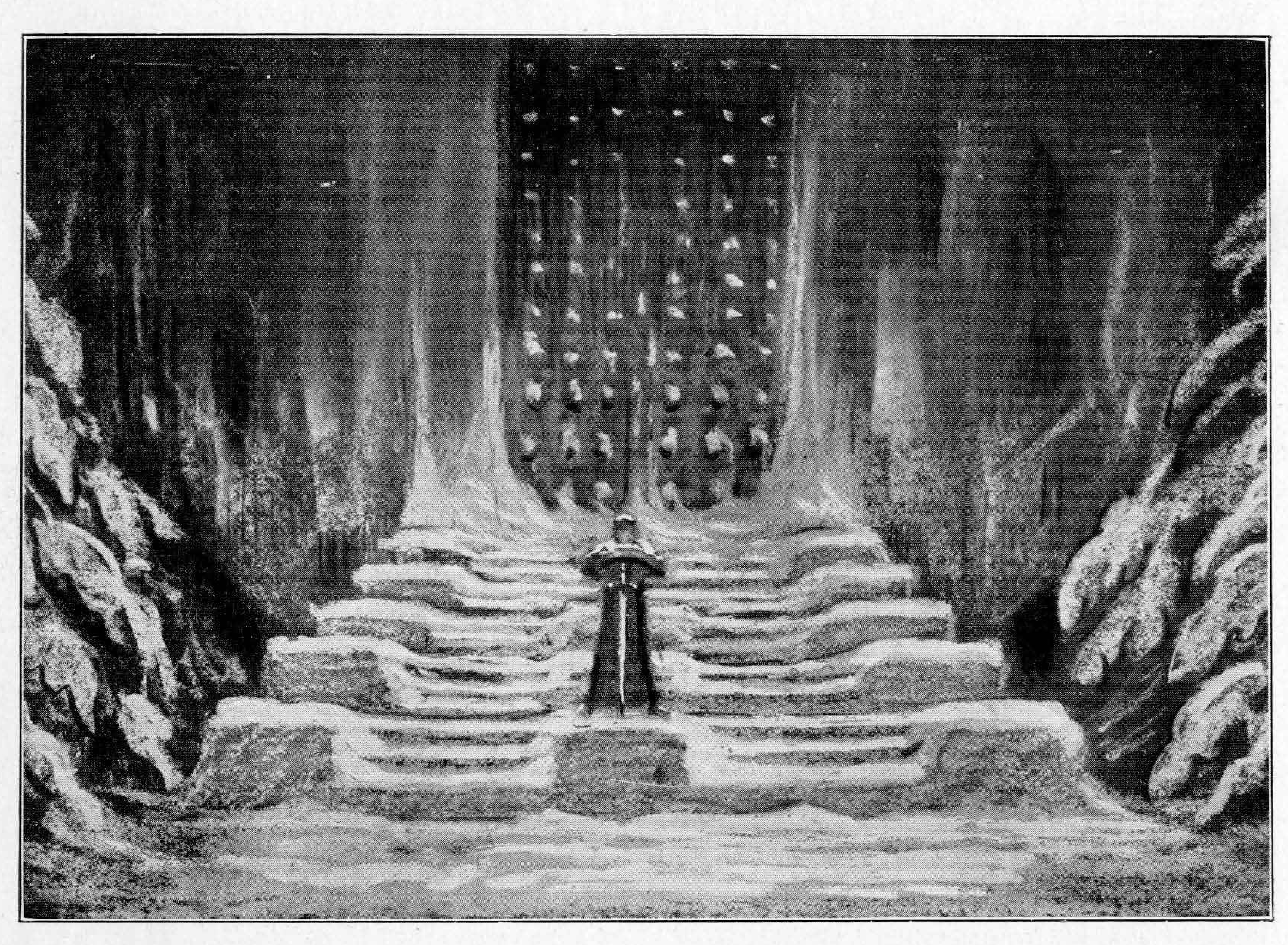


Das berühmte Porträtmedaillon von Johan Tobias Sergel, 1787



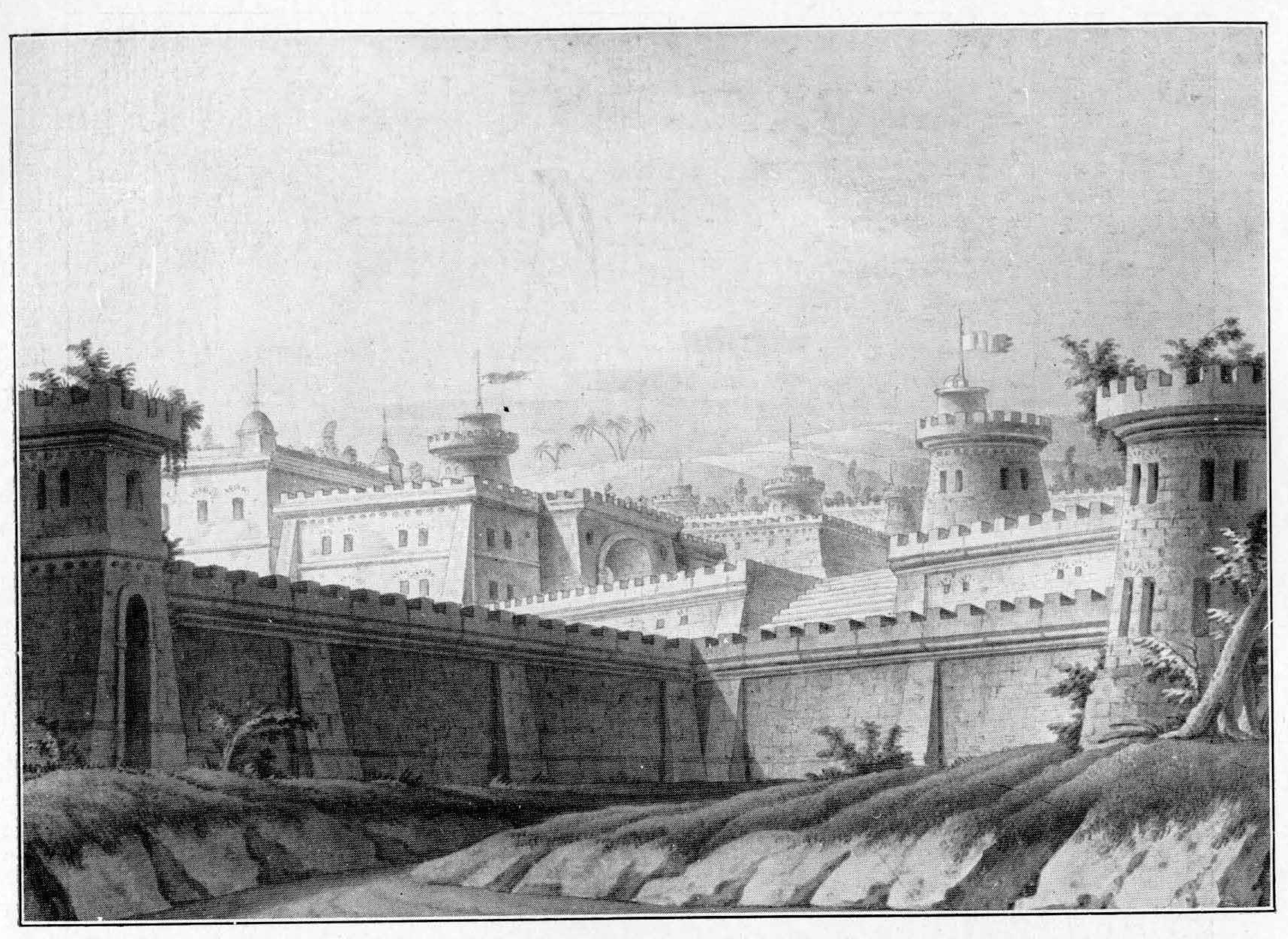
Vianna da Motta, die führende Musikerpersönlichkeit Portugals (zum 70. Geburtstag am 22. April)

(Zu dem Aufsatz auf Seite 387)

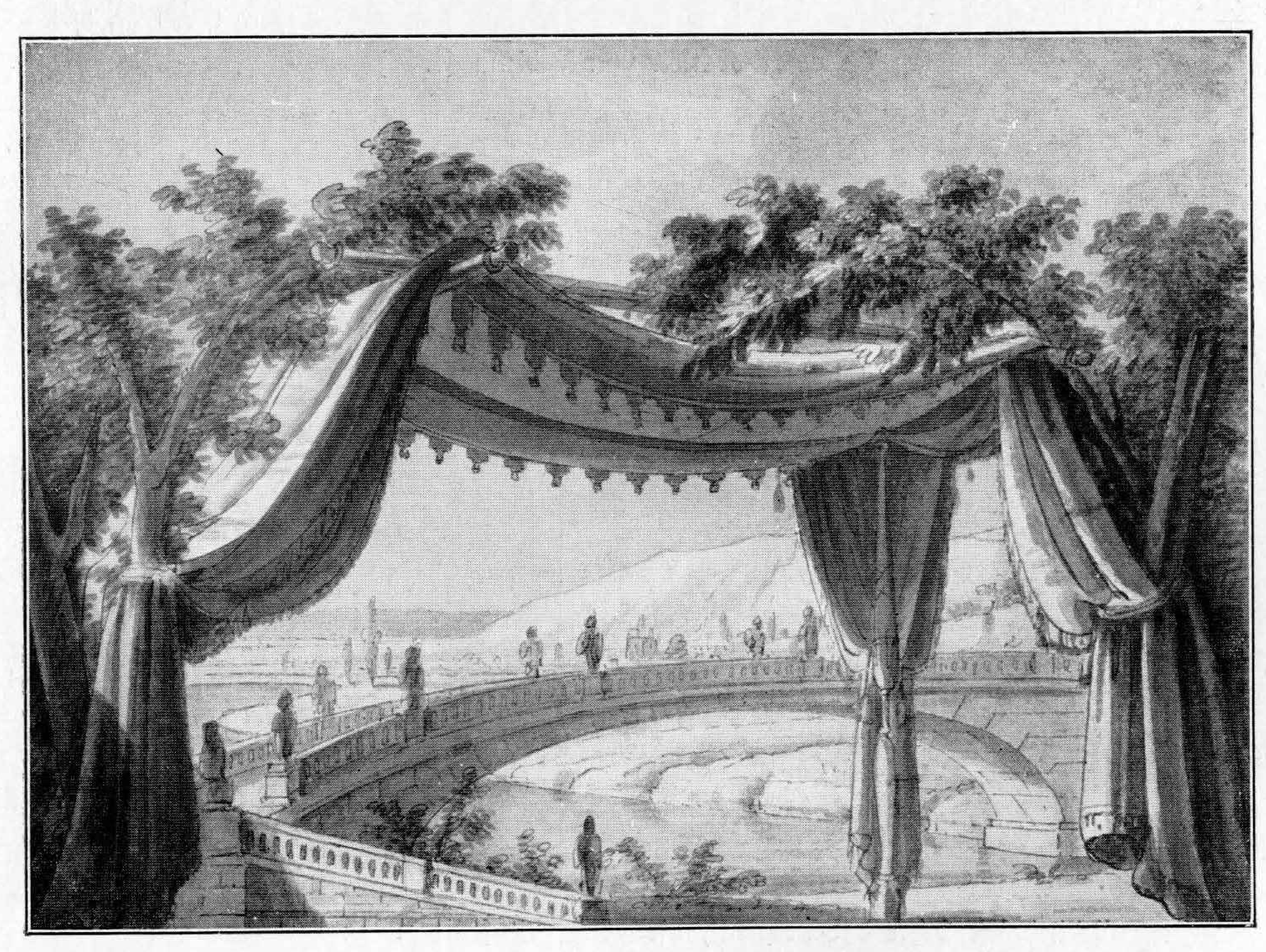


Bühnenbild der Berliner Staatsoper zu Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" (Wintertor) von P. Aravantinos (1924)

(Aus Kapp, Geschichte der Staatsoper)



Dekoration zu Grauns „Armida" (1751)



Dekoration zu Agricolas „Achille" (1765)

Aus der Frühgeschichte der Berliner Staatsoper

Tempeldekoration von Bibiena (1786)





Wilhelmine Schroeder-Devrient, die große Darstellerin der Beethoven-Zeit

als Romeo — als Fidelio

(Die Bilder sind entnommen: Kapp, Geschichte der Staatsoper, Berlin)